organizan











CONSORCIO DEL **CÍRCULO DE BELLAS ARTES**



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

www.madrid.org

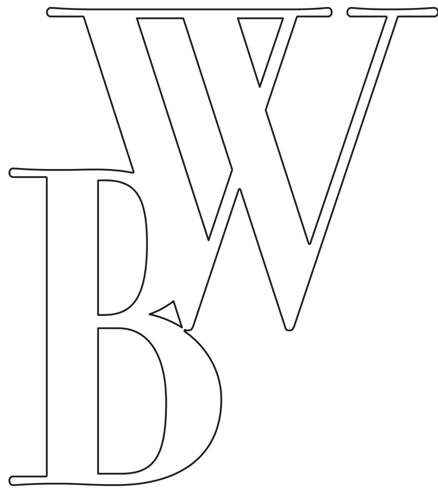




¡MADRID!



Atlas Walter Benjamin **Constelaciones**



MINISTERIO DE CULTURA

Ministra
Ángeles González-Sinde

Subsecretaría
Mercedes del Palacio

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

Presidenta
Soledad López

Director de Proyectos
Xosé Luis García Canido

Gerente
Ignacio Ollero Borrero

Directora de Coordinación y Relaciones Institucionales
Concha Álvaro

Consejo de Administración
Presidenta
Soledad López

Vocales
Rogelio Blanco Martínez
Raquel de Diego Ruiz
Eduardo Díez Patier
Daniel Espín López
José Aurelio García Martín
José Antonio Gonzalo Angulo
José Luis Martín Rodríguez
Rosa Peñalver Pérez
Francisco de Asis Javier Rodríguez Mañas
Juan Carlos Sánchez Alonso
Alberto Valdivielso Cañas
Natalia Vitores Mingo

Secretario
Manuel Esteban Pacheco Manchado







AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural
Miguel Albero





Esta publicación forma parte de un proyecto financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de dicha publicación es responsabilidad exclusiva del Círculo de Bellas Artes y no refleja necesariamente la opinión de la AECID.

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente
Juan Miguel Hernández León

Director
Juan Barja

Subdirector
Javier López-Roberts

Coordinadora general
Lidija Šircelj

Adjunto a dirección
César Rendueles



EXPOSICIÓN
Organizan
Círculo de Bellas Artes
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Colabora
Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur / Akademie der Künste, Walter Benjamin Archiv

Comisarios
César Rendueles y Ana Useros

Comité científico
Juan Calatrava
Enrique Corti
Georges Didi-Huberman

Área de Artes Plásticas del CBA
Laura Manzano
Silvia Martínez
Marco López Malibrán

Coordinación SECC
Marcelo Sartori Mana

Diseño expositivo
Eloy Martínez de la Pera,
[Sin título] Proyectos

Diseño gráfico
Víctor Rodríguez, Fluxop

Arquitecto
Francisco Bocanegra

Montaje
Departamento Técnico del CBA

LIBRO / ESTUCHE
Área de Edición del CBA
Jordi Doce
Elena Iglesias Serna
Elisabeth Sánchez Hernández
Javier Abellán

Coordinación SECC
Alma Guerra

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Fabricación CD-Rom / DVD
Duplico

WALTER BENJAMIN. CONSTELACIONES (DVD)
Dirección y guión
César Rendueles
Ana Useros

Producción
Juan Barja

Imagen y montaje
Miguel Balbuena

Coordinación
Laura Manzano (CBA)
Silvia Martínez (CBA)
Marcelo Sartori Mana (SECC)

Ayudante de producción
Elena Guembe

Colabora
Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur / Akademie der Künste, Walter Benjamin Archiv

ATLAS WALTER BENJAMIN (CD-ROM)
Dirección
Juan Barja

Producción y coordinación
César Rendueles

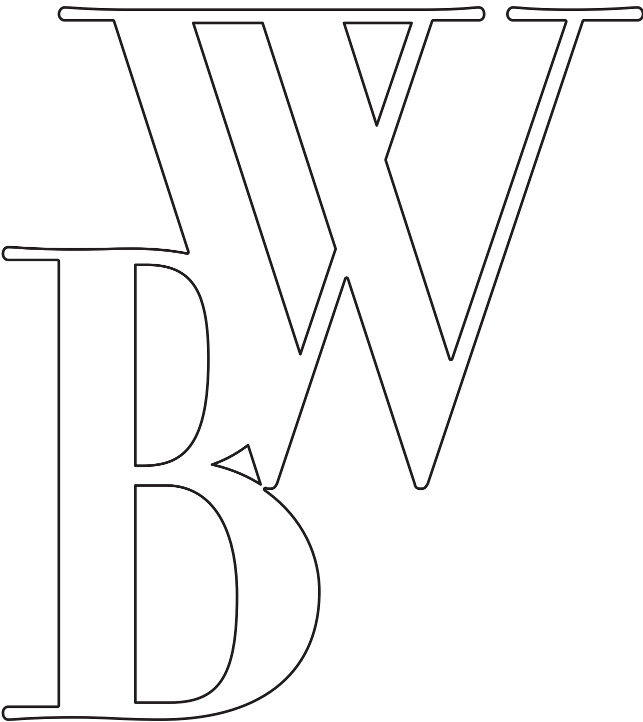
Programación y diseño
Helena Gil

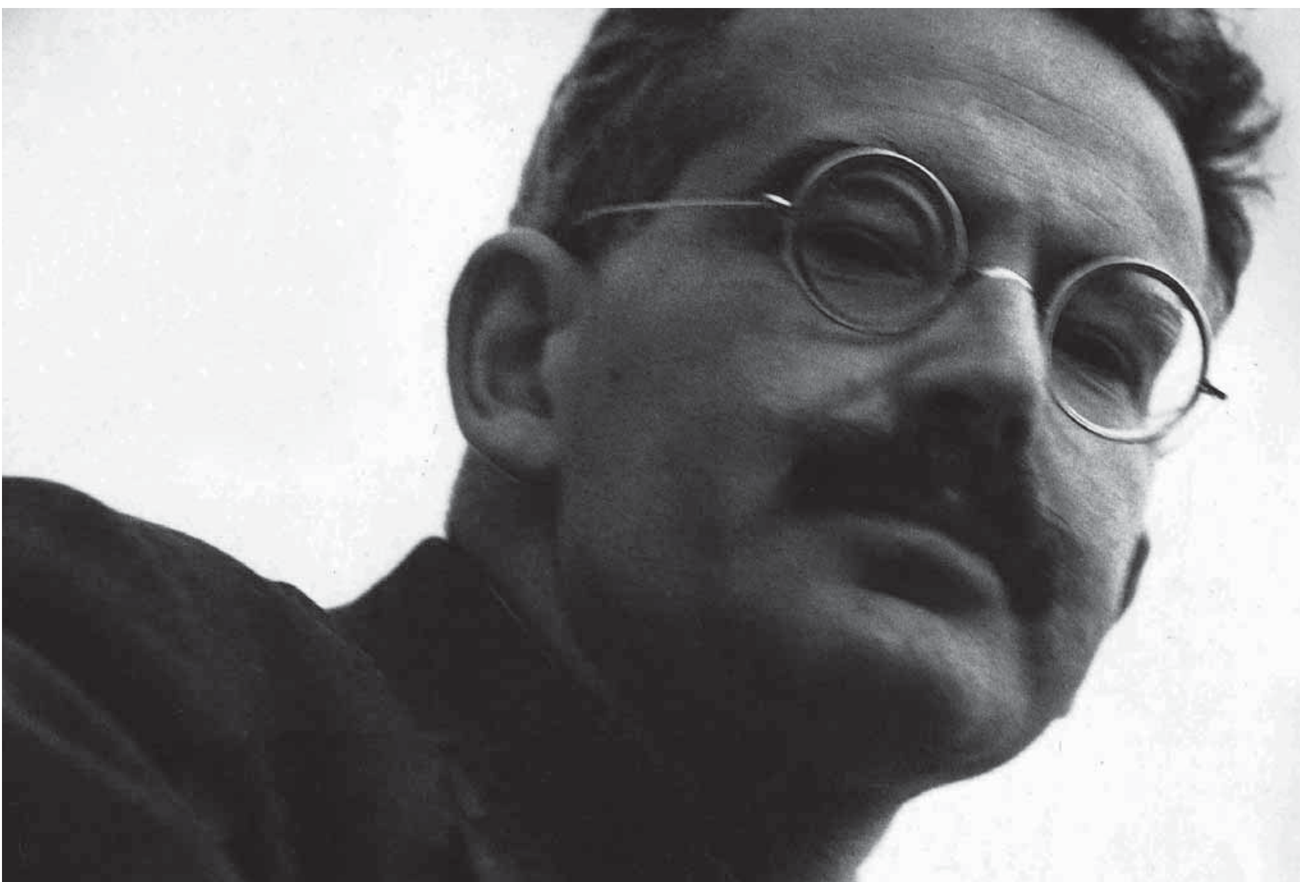
Documentación
Raquel Martínez
Natalia Ruiz Martínez
Elisabeth Sánchez Hernández
Ana Useros

Colabora
Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur / Akademie der Künste, Walter Benjamin Archiv

ISBN: 978-84-87619-81-6
Dep. Legal: M-46814-2010

Atlas Walter Benjamin Constelaciones





WALTER BENJAMIN. CONSTELACIONES

INSTRUCCIONES DE USO

César Rendueles y Ana Useros

instalación del atlas walter benjamin

Reproducción desde la unidad del CD-ROM
Hacer doble click en el icono del CD-ROM.

Instalación en el disco duro (opcional)
Para reproducir la aplicación en el disco duro, copiar el archivo «inicio.html» y la carpeta «html» en el lugar del disco duro que se desee y hacer doble click en «inicio.html».

Requerimientos mínimos
Compatible, entre otros navegadores, con Firefox, Safari, Google Chrome y Windows Internet Explorer 7 o superior.

> El libro es ya una anticuada mediación entre dos [...] sistemas de ficheros. Pues sin duda todo lo esencial se encuentra guardado en el fichero del investigador que escribió el libro, y el erudito que lo estudia lo va asimilando a su fichero.
>
> Walter Benjamin, *Dirección única*

La recepción de la obra de Walter Benjamin (1892-1940) fue relativamente tardía. Aunque fue muy apreciado por algunos de los más importantes autores de su tiempo –como Theodor Adorno o Bertolt Brecht–, hasta los años sesenta del siglo xx no comenzó a despertar un interés masivo. En la actualidad es un referente indispensable del pensamiento crítico, no sólo filosófico, sino también político, histórico, artístico o literario. Walter Benjamin se ha convertido en el intérprete privilegiado de las transformaciones más características de nuestra contemporaneidad: la mercantilización generalizada, las nuevas formas cognoscitivas, la crisis de la experiencia histórica tradicional o las propuestas estéticas en un contexto tecnológico avanzado.

Constelaciones es un intento de pensar a través de imágenes algunos conceptos centrales de la obra de Walter Benjamin. Se trata de un conjunto de citas audiovisuales –escenas de películas, fotografías, pinturas, grabaciones sonoras, animaciones, documentos históricos...– articuladas con textos significativos. En ese sentido, *Constelaciones* reproduce una estrategia, basada en el montaje cinematográfico, que el propio Benjamin desarrolló en distintos trabajos. La práctica totalidad de los materiales empleados tiene alguna clase de anclaje historiográfico en las ideas o en la vida de Benjamin. En las siguientes páginas se justifica su procedencia y el sentido de su inclusión, con el añadido de un índice completo de los textos, las imágenes y las músicas utilizadas. Tanto en los textos explicativos como en el índice se indica con un código de tiempo –en los márgenes y al final de cada referencia– el momento de la película en que aparece cada imagen.

El Atlas Walter Benjamin es una herramienta informática que permite navegar por una colección de textos unidos por hipervínculos. El objetivo es sacar a la luz algunas de las grandes vetas de sentido que atraviesan el pensamiento benjaminiano y que a menudo resultan difíciles de detectar en una escritura característicamente heterogénea y poco académica.

Benjamin fue uno de los primeros autores en percibir el creciente agotamiento de la formula clásica del tratado filosófico. La búsqueda de innovaciones formales que vigorizaran la expresión del pensamiento y lo alejaran de su presentación forense es un rasgo esencial de su escritura. Sus textos revelan los cimientos simbólicos de nuestra época, pero lo hacen de un modo muy oblicuo, con abundancia de motivos anecdóticos, curiosidades, preferencias personales… Benjamin utiliza argumentos de apariencia nimia como grietas a través de las cuales librar una guerra de guerrillas contra el formidable bastión de la ideología dominante, inexpugnable a un asalto teórico frontal. El Atlas Walter Benjamin trata de subrayar esa virtualidad, sugiriendo un efecto multiplicador característicamente benjaminiano: términos relacionados con el teatro barroco alemán o con detalles de la moda del siglo xix conducen a una velocidad vertiginosa a ideas sobre la ontología del tiempo histórico, el sistema de producción capitalista o la relación entre mesianismo y revolución.

La base del Atlas es una selección de más de 1.200 conceptos que ocuparon la reflexión de Walter Benjamin y más de 900 fragmentos que abarcan temas y épocas muy distintos. La expansión de los límites cognoscitivos mediante la innovación conceptual es una función esencial de la escritura benjaminiana. Conceptos como «aura» o «tiempo-ahora» son apuntes en el cuaderno de campo de un filósofo que explora tentativamente un terreno virgen. Su significado y alcance a menudo varía a lo largo del tiempo y en diferentes contextos. El Atlas permite el análisis conjunto de estos diferentes usos a través de una selección de textos procedentes de un elenco muy amplio –más de ochenta ensayos– que abarcan desde los primeros escritos que publicó Benjamin a sus obras capitales, pasando por textos de ocasión, guiones radiofónicos y reseñas. De este modo, propone un cartografiado dialógico que complementa la lectura tradicional de cada una de estas obras.

Formalmente el Atlas se estructura a través de dos buscadores, uno de conceptos y otro de obras. Las herramientas hipertextuales resultan particularmente adecuadas para el análisis de la obra benjaminiana. El propio Benjamin utilizaba un complejo sistema de referencia, archivado e indexado inspirado en el *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg. Mediante distintas señales y diagramas establecía relaciones transversales entre sus propios textos, citas ajenas o conceptos generales que se superponían a la argumentación tradicional.

Y es que, de este modo, los conceptos, según su diferente posición en las constelaciones respectivas de las que forman parte –parte instantánea pero indefinida en lo que hace

a sus duraciones–, cambia de valor y de sentido –en cambios que se dan «a cada vez»: confirmando (y negando) sus sentidos como sentidos-otros, sus constelaciones conceptuales–. Algo que el Atlas Walter Benjamin, en sus diferentes revisiones y sus duraciones *de* conceptos (el «trabajo del sueño» de las citas y de su montaje im-previsible) quiere presentar y provocar.

La traducción empleada en este Atlas es la de la edición revisada de las *Obras* de Walter Benjamin de la editorial Abada, con la excepción de la *Obra de los pasajes*, cuya nueva traducción es de Juan Barja. En las páginas finales se incluye un índice de las obras empleadas.

CAPÍTULO 1

ILUMINACIÓN PROFANA

UNA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

Aby Warburg, *Der Bildersatlas Mnemosyne*
(*Atlas de imágenes Mnemosyne*), panel 79, 1923-1929



Walter Benjamin nunca expuso sistemáticamente una teoría del conocimiento. Sin embargo, las sugerencias epistemológicas que aparecen dispersas en sus escritos no sólo son el eje en torno al cual pivota su pensamiento sino que, además, constituyen uno de los aspectos de su obra que ha tenido una recepción más intensa en la filosofía reciente. Cabe imaginar que hay cierta intencionalidad en el modo en que Benjamin entierra sus reflexiones gnoseológicas en intervenciones heterogéneas y alejadas de esa temática: trabajos de crítica literaria sobre la alegoría, análisis lingüísticos, comentarios sobre Proust y los surrealistas, reflexiones metodológicas marginales... De algún modo, esta estrategia es reveladora del paso adicional que dio respecto a otros herederos de Nietzsche que en el siglo xx cuestionaron las sedimentaciones metafísicas de la modernidad. Benjamin articuló su propia crítica del sujeto moderno a través de una especie de semántica del fragmento, de la comprensión de cómo a partir de determinadas concatenaciones de materiales autónomos –ya sean imágenes en movimiento (en una película) o sonidos inarticulados (en los lenguajes)– emerge el significado.

Benjamin es el filósofo de la positividad. Hay una permanente fascinación en su obra por un tipo de conocimiento fulgurante y arrollador –literalmente *mesiánico*– que surge desde la más yerma negatividad, desde la inerte discontinuidad sideral. La yuxtaposición dialéctica de materiales cuyo significado individual es imposible de verbalizar –imágenes, textos, evocaciones, recuerdos privilegiados u oscuros de la historia de los vencidos...– genera una unidad relacional que habla por sí misma, sin clasificación o explicación adicional. Se trata de una *constelación de sentido*, una retícula de conexiones significativas entre elementos independientes y distantes. El propio Benjamin se refirió a este proceso cognoscitivo como una *iluminación profana*, que elude tanto la trivialidad lisérgica como la mistificación religiosa, y que cabría entender también como una paradójica *teología materialista*.

IMÁGENES QUE PIENSAN

A la centralidad de esta experiencia semántica desubjetivizada alude la imagen que abre
esta sección: un faro y un trueno procedentes de la última película de Jean Epstein, *Le*
1’06’’ *Tempestaire* (1947). Jean Epstein (1897-1953) forma parte de un grupo de cineastas fran-
ceses de los años veinte –René Clair, Abel Gance, Marcel L’Herbier, Louis Delluc...– a los que hoy se considera vanguardistas a pesar de que, salvo en contadas ocasiones, no se apartaron de una narrativa convencional. La razón es que nunca tuvieron una idea transparente de la maquinaria cinematográfica, como otros directores que consideraban la cámara como una mera ventana que retrataba una acción concebida según la dramaturgia tradicional, sino que experimentaron con el montaje, la óptica, la velocidad de proyección... La mayoría de ellos, además, trataron de articular teóricamente sus percepciones. De hecho, las aportaciones en este campo de Epstein –quien confiaba en la superioridad del ojo mecánico de la cámara sobre el ojo humano– se acercan mucho a las de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.*

1’27’’/6’18’’ El collage de películas procedente de *Zweigroschenzauber*, de Hans Richter, remite muy directamente a la noción de *Denkbildern* o «imágenes que piensan», fragmentos cristalizados de realidad que se organizan significativamente en constelaciones. Richter (1888-1976), berlinés, artista plástico y cineasta, colaborador de Die Blaue Reiter, la Bauhaus y miembro fundador en Zurich, junto a Arp y Tzara, del movimiento Dada, es conocido principalmente por sus películas abstractas. Pero realizó también algunas obras en las que puso su técnica del montaje al servicio del cine publicitario. Este es el caso de *Zweigroschenzauber*, recopilación de secuencias de noticiario que, una vez congeladas, se agrupan en una revista.

COLECCIONISMO

2’49’’ Las imágenes del *Atlas Mnemosyne*, del revolucionario historiador Aby Warburg (1866-1929), están relacionadas de forma aún más inmediata con la teoría del conocimiento benjamininana. Warburg fue uno de los primeros y más profundos receptores de la crítica nietzscheana de la historiografía dominante. Su *Atlas* propone una reflexión sobre la memoria elaborada exclusivamente a través de la disposición en grandes paneles de miles de imágenes de procedencia diversa y susceptibles de modificación por parte del investigador. Para Warburg, las imágenes eran los «engramas», las marcas físicas de la memoria cultural colectiva; por tal razón, cuando se colocan en la disposición correcta se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal.

Benjamin admiraba profundamente el trabajo de Warburg, al que de algún modo remi-
2’57’’ ten los esquemas que Benjamin utilizaba en sus propios cuadernos para reunir conceptos

diversos. No en vano, una figura central en su metodología es la del coleccionista: no el esteta exquisito a la búsqueda de lo sublime, sino el trapero, el *chiffonnier* –un motivo que alude a un conocido poema de Baudelaire en *Las flores del mal*–, el espigador de la cultura que rastrea sus deshechos: «El museo [...] nos muestra la cultura en su fastuoso vestido de domingo, y sólo rara vez en su pobre vestido de diario. [En cambio,] los grandes coleccionistas son dirigidos por el mismo objeto»[1]. De ahí la presencia de la serie de imágenes de buhoneros del fotógrafo Eugene Atget (1857-1927), autor central para Benjamin a la 3'11''
hora de elaborar tanto su teoría estética como muchos de sus textos sobre la ciudad y la experiencia del hombre moderno.

La síntesis de estas preocupaciones metodológicas es la inacabada *Obra de los pasajes*, un centón en el que los propios textos se utilizan como materiales opacos cuyo sentido surge de su combinatoria. Benjamin rastreó incansablemente la Bibliothéque Nationale de France como un auténtico trapero de citas. Las imágenes de la biblioteca son, no obstante, algo posteriores a la muerte de Benjamin. Proceden de *Toute la mémoire du monde*, un do- 3'33''
cumental que rodó en 1951 Alain Resnais (1922), con texto de Rémo Forlani y fotografía de Ghislain Cloquet: la parte luminosa visible, las salas con archivadores, fichas y catálogos para inventariar la multiplicidad de los objetos de la cultura y de la naturaleza, y los sótanos de la Bibliothéque, con su batiburrillo de objetos inclasificados, metáfora de la pasión incansable del coleccionista.

ILUMINACIÓN Y REVOLUCIÓN

El correlato de esta búsqueda paciente y oscura entre anaqueles y legajos es el asalto jubiloso a las ruinas de la civilización burguesa, que Benjamin detestaba con el mayor entusiasmo, para rescatar las posibilidades sometidas por sus encallecimientos. Benjamin visitó Moscú a finales de 1926, donde conoció de primera mano la deriva de la Revolución de 1917. Las imágenes del pueblo asaltando el Palacio de Invierno, tal y como las imaginó Sergéi Eisenstein (1898-1848) en *Octubre*, evocan la escena que quizá le venía a la cabeza 4'23''
a Benjamin cuando visitaba los museos de Moscú y pensaba en la extraña relación entre la cuidadosamente preservada alta cultura burguesa y el público proletario y campesino que allí entraba por primera vez en contacto con ella. Pero también reivindican la irrupción intelectual de los escritores y artistas surrealistas, maestros de una nueva forma de mirar. Por eso, a las imágenes de la arremetida revolucionaria sigue un retrato de Louis Aragon 5'18''
y André Breton, autores de dos obras fundamentales para Benjamin como son *Nadja* y *Le Paysan de Paris*: de la primera extrajo el concepto de iluminación profana; la segunda es la inspiración confesa de la *Obra de los pasajes*. Junto a ellos, entre la galería de figuras que

1 Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, colecccionista e historiador*, en *Obras* II, 2, Madrid, Abada, 2009, p.106, traducción de Jorge Navarro Pérez.

vienen a sustituir al erudito, al filósofo en el sentido tradicional —el coleccionista, el *flaneur*, el ebrio de hachís…—, se encuentra el niño. Según Benjamin, la infancia es el lugar donde se guardan los rastros de otras épocas al tiempo que se acepta lo novedoso. «Tarea de la infancia: traer el nuevo mundo al espacio simbólico. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: reconocer lo nuevo»[2], escribe en la *Obra*
4'23'' *de los pasajes*. Una doble función que evoca *Gyermekeknek*, colección de melodías tradicionales arregladas como piezas fáciles para piano en las que Béla Bartok (1881-1945) ensayó su propia concepción revolucionaria de la armonía.

MONTAJE

La metáfora del «montaje» es crucial en la teoría del conocimiento benjaminiana. Para Benjamin el procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento quintaesenciaba un procedimiento general, basado en el recorte y el engranaje en composiciones novedosas. Se muestra aquí la materialidad del proceso de montaje, a base de cortar y pegar pa-
6'25'' labras —como el propio Benjamin—, trozos de grabados —como Max Ernst (1891-1976)— o
5'31''/5'41'' fotogramas. Este último es el caso de *El hombre de la cámara* —posiblemente la película que
6'07'' mejor ha mostrado el proceso material de fabricación del cine— de Dziga Vertov (1892-
5'38''/6'09'' 1954); o de *Histoire de détective*, de Georges Dekeukeleire (1905-1971), una de las numerosas películas vanguardistas de los años veinte y treinta que alaban la capacidad del cine como instrumento de conocimiento de la realidad. Tal y como explica Benjamin en 1936:

> Si el cine, por una parte, aumenta la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ¡por otra, viene a asegurarnos un ámbito de acción insospechado y enorme! Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, por lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventura entre sus escombros dispersos. […] Es distinta la naturaleza que habla a la cámara que la que le habla al ojo.[3]

MATERIALISMO HISTÓRICO

La teoría del conocimiento benjaminiana aspira finalmente a reformular un materialismo histórico liberado de las anteojeras del concepto de progreso, esa gran servidumbre

2 Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*, K 1 a 3, traducción de Juan Barja.

3 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras* I, 2, Madrid, Abada, 2008, p. 77, traducción de Alfredo Brotons.

burguesa. Algo así caricaturiza *Entreacto*, de René Clair (1898-1981), en una larguísima secuencia en la que un coche fúnebre seguido por un solemne cortejo se acelera y provoca una tumultuosa persecución. Finalmente el ataúd cae del coche y de él surge un muerto que está vivo y que al poco desaparece, no sin antes llevarse consigo, gracias a una varita mágica, a todos los que le rodean: parodias de las clases sociales y las fuerzas vivas. La idea de progreso es una huida hacia adelante que burla a todos aquellos que creían ser sus portadores, que los aniquila mágicamente sin dejar residuo. 6'47''

Clair es un autor clave como puente entre los artistas de vanguardia del París de los años veinte y Charles Chaplin (1889-1977), a quien se acusaría de haber plagiado *À nous la liberté* para hacer *Tiempos modernos* (el propio Clair negó tal cosa y añadió que, en todo caso, 7'50'' habría sido un honor para él). Esta relación persistente sirve también para poner de manifiesto el correlato positivo de la idea de progreso, es decir, el concepto de *actualización* como germen de un nuevo materialismo histórico:

> A la historiografía materialista le subyace un principio constructivo. [...] Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halla saturada de tensiones, se produce un *shock* mediante el cual se cristaliza como mónada. [...] En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria dentro de la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia.[4]

Tiempos modernos ilumina paradigmáticamente el modo en que el cine cumple con la pretensión benjaminiana de descubrir acontecimientos políticos cruciales tras momentos aparentemente insignificantes, anécdotas, gestos triviales..., es decir, situaciones que rompen humildemente con esa empatía totalizadora que nos hace ver la realidad consolidada como la única posibilidad histórica.

4 Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia, Obras* I, 2, *op. cit*. pp. 316-317.

CAPÍTULO 2

CIUDAD

LA EXPERIENCIA DE LA VIDA MODERNA


A. GESTETNER
PARIS
OPIUM
LUNDI 9 MARS
LOUVRE
NOUVEAUTÉS

Una idea característica de Walter Benjamin es que los habitantes de las grandes urbes del siglo XIX no deben ser confundidos con campesinos y terratenientes trasladados a un decorado de escaparates y grandes avenidas. La vida urbana implica una transformación antropológica profunda; en consecuencia, Benjamin propuso una auténtica etnología urbana como vía de acceso a la teorización de aspectos cruciales de las sociedades capitalistas. La ciudad no es un paisaje más de la industrialización, ni siquiera su escenario privilegiado, sino un vector esencial de la experiencia moderna, de sus dramas, pero también de las posibilidades de emancipación que ofrece.

La vida y el pensamiento benjaminianos están marcados por tres grandes metrópolis: Berlín, Moscú y París. Sin embargo, esta última es *la* ciudad. La capital del siglo XIX. La sede de las exposiciones universales. El centro de la planificación urbana y la nueva sensibilidad. La patria de Balzac, Baudelaire, Proust y los surrealistas… Sus manifestaciones plásticas —los grabados de Grandville o Daumier, la fotografía de Nadar o Atget, los Panoramas…— recogen paradigmáticamente lo que Rousseau denominó, dos siglos antes, el «torbellino social», la ruptura con la vida tradicional en todos los ámbitos de la existencia.

EL *FLÂNEUR*

Mientras la mayor parte de la sociedad vive con angustia la disolución de las estabilidades atávicas en la vorágine urbana, hay un personaje parisino que se arroja gozosamente a ella: es el paseante urbano, el *flâneur*. El *flâneur* se sumerge entusiasmado en la multitud, en el anonimato y su misterio, en la contemplación admirada de una plétora de mercancías en las que resulta invisible el trabajo necesario para producirlas. Por eso, en cierto sentido, el *flâneur* anticipa las posibilidades de un uso diferente de las fuerzas producti-

Eugène Atget, *Impasse des Bourdonnais* (*Callejón de los bordeleses*), 1908. © Getty Images

vas: como vía para la realización personal creativa en un entorno comunitario y no como medio de obtención de plusvalía. El *flâneur* es un arqueólogo que indaga en las ruinas de una civilización futura, un detective multifacético al que afecta profundamente aquello que investiga: observador y observado, comprador y mercancía, actor y espectador.

Benjamin nos pide que nos dejemos inundar por ese fascinante experimento social que es
la ciudad moderna para comprender las infinitas potencialidades silenciadas por su mise-
rable historia capitalista. En eso consiste *perderse en la ciudad*. Y esto es justo lo que sugie-
re una secuencia fascinante –tanto desde el punto de vista de su realización técnica, casi
impensable en la época del cine mudo, como de la concepción narrativa, casi impensable
8'54'' después del cine mudo– de *Amanecer*, de F. W. Murnau (1888-1931), que ilumina otra clase
de pérdida, un extravío amoroso muy cercano al que manifiesta Benjamin por París.

LA COMUNA

De entre las miles de imágenes rodadas en París durante los primeros treinta años del
10'02'' siglo XX –es decir, los primeros treinta años del cine–, las de *La Coquille et le Clergyman*,
12'17'' película rodada por Germaine Dulac en 1926 sobre un guión de Antonin Artaud, resultan
particularmente benjaminianas. En ellas, París no se reconoce por sus monumentos, sino
por la disposición peculiar de sus calles, mientras el temblor de la cámara busca repro-
ducir la más extrema subjetividad. Inmediatamente antes, la mera sucesión encadenada
9'37'' de planos de París cuenta, siguiendo una sugerencia del propio Benjamin, una historia
tumultuosa. La serie abarca desde la Edad Media hasta 1870, justo antes de la Comuna de 1871, una revolución cuyo fracaso está íntimamente ligado al paisaje urbano. En efecto, en las revueltas populares que desde 1789 sacudían periódicamente París desempeñaba un papel destacado el sinuoso trazado de la ciudad medieval, idóneo para bloquear las calles con barricadas. Uno de los objetivos prioritarios de la intervención del Barón Haussmann –quien, tras la derrota de la Revolución de 1848, transformó completamente el trazado urbano parisino– fue precisamente acabar con esa posibilidad desplazando a la población obrera a la periferia y sustituyendo el antiguo laberinto de callejuelas por enormes bulevares. La fisionomía urbana, universalmente conocida, de la Ciudad de la Luz tiene su origen en la reacción política. Así, en la Comuna de 1871 las barricadas resultaban insignificantes en medio de gigantescas avenidas por las que circulaba cómodamente el ejército. Benjamin se interesó profundamente por este alzamiento en el que por primera vez se dejan sentir las contradicciones de los procesos de modernización urbana, y que constituye un puente entre las antiguas revueltas y la Revolución de Octubre.

Del mismo modo, numerosos artistas que trabajaron en los primeros años de la Unión
10'45'' Soviética se sentían herederos de la Comuna. *La Nueva Babilonia* es una película de 1929,
dirigida por Leonid Trauberg (1902-1990) y Grigori Kozintsev (1905-1973), miembros

de FEKs (Fábrica del Actor Excéntrico), movimiento artístico de vanguardia heredero de Meyerhold y Eisenstein que al principio se centró en el teatro pero que progresivamente trasladó sus investigaciones al cine. *La Nueva Babilonia* fue la última película del grupo y fue prohibida inmediatamente después de su estreno. La secuencia elegida tiene un tono épico que no da idea del carácter arriesgado y poco convencional de la obra. De hecho, aunque Benjamin no tuvo ocasión de verla, existen fuertes paralelismos entre la *Obra de los pasajes* y *La Nueva Babilonia*: fuentes literarias comunes, atención a ámbitos alejados de la alta cultura como los panoramas o la publicidad, las novelas de Zola, el teatro callejero, artistas como Daumier, el vodevil, la música de Offenbach para la partitura original de Shostakovich...

El complemento del dramatismo heroico de la película son las fotografías de la Comuna 11’41’’
de Hippolyte Blancard, un ciudadano parisino aficionado a la fotografía. Si las escasísimas imágenes que conservamos de la Revolución de 1848 muestran un paisaje de lucha urbana casi medieval —callejuelas bloqueadas en las que la tecnología bélica resulta de poca utilidad y el ejército debe combatir con medios similares a los de los revolucionarios—, las fotografías de 1871 son una metáfora perfecta de la nueva relación de fuerzas. Las barricadas, los desperfectos, incluso el derribo de la columna Vendôme —un monumento militar napoleónico que los revolucionarios consideraron una celebración de la barbarie—, apenas parecen muescas en los gigantescos edificios neoclásicos. Por eso las fotografías muestran también una cotidianeidad algo alienante que constata la impermeabilidad de la ciudad capitalista a cualquier interrupción de su ciclo de renovación mercantil, incluso aunque se trate de un alzamiento revolucionario.

MASA Y TERROR

De nuevo las imágenes temblorosas de *La Coquille et le Clergyman* nos introducen en la
visión subjetiva del *flâneur* que recorre la ciudad; acompañadas de la música de la primera 12’30’’
versión de *Le Ballet Mécanique*, partitura de George Antheil (1900-1959) compuesta para
la película de Fernand Léger (1881-1955), se suceden secuencias de *Histoire de détective* 12’23’’
(Georges Dekeukeleire, 1929). A continuación, el primero de varios fragmentos selec-
cionados de las películas de Sagar Mitchell y James Kenyon, fundadores a finales del siglo 12’33’’
XIX de una compañía ambulante cinematográfica con la que rodaban breves películas du- 12’58’’
rante el día y se las mostraban a sus protagonistas esa misma noche. La tercera secuencia
procede de una filmación amateur de los años veinte, realizada por una familia alemana 12’47’’
de vacaciones en París, que posee un rasgo casi único relacionado con su carácter no profesional: está rodada a la altura de los ojos del paseante, que observa la inquietante exoticidad de la muchedumbre de la gran ciudad, un motivo muy baudelaireano.

Precisamente la sección concluye con el montaje en contrapunto de algunos cuadros de 13’00’’
James Ensor (1860-1949) y una segunda secuencia de las películas de Mitchell & Kenyon, 12’58’’

en la que el comportamiento lúdico de la multitud acaba por adquirir tintes fantasmagóricos, de un modo que remite a la idea benjaminina del «inconsciente óptico» que el cine es capaz de invocar. Una de las más amargas reflexiones urbanas de Benjamin es, en efecto, cómo la masa urbana, la *foule* y el shock que produce en la sensibilidad del transeúnte pueden degenerar en una experiencia cercana al fascismo. La ciudad es el lugar donde resulta posible una nueva sociabilidad creativa liberada de las cadenas de la comunidad tradicional, pero donde acecha también el riesgo del terror asociado a la masa alienada. En un texto de 1939, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, escribe:

> Angustia, repulsión y horror enorme despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos. Para Poe, posee algo de bárbaro. La disciplina apenas la domeña. Más tarde, James Ensor no se ha cansado de confrontar en ella justamente la disciplina con el desenfreno. Este artista tiene preferencia por mostrar corporaciones militares entre sus bandas carnavalescas que no pinta, y unas y otras se llevan entre sí modélicamente: es decir, como el fiel modelo propio de los estados totalitarios, donde las fuerzas de la policía siempre se alían con los maleantes.[5]

5 Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Obras* I, 2, *op. cit*., p. 233.

CAPÍTULO 3

PASAJES

LOS LABERINTOS DE LA MERCANCÍA

Charles Marville, *Passage de l'Opéra, Galerie du Baromètre*, 1870.



Hablar de los pasajes es, en cierto sentido, hablar de «todo» Benjamin. La *Obra de los pasajes* es un legendario proyecto en el que Benjamin trabajó desde 1927 hasta su muerte y del que surgieron algunos de sus textos más emblemáticos. El libro debía ser una especie de genealogía de la modernidad capitalista. No tanto una reconstrucción de su verdadero sentido histórico, manifiesto desde la atalaya de su catástrofe –Benjamin escribe, recordémoslo, en plenos años treinta–, cuanto un cartografiado de sus momentos de aurora: sus mitos fundacionales y su teología, sus herejes y sus sectas, su metafísica y sus pesadillas… Un cuento de hadas dialéctico y materialista. A través del ensamblaje de una inmensa cantidad de textos –miles de apuntes, citas y fragmentos por los que pasean mercaderes, autómatas, dandis, utopistas, prostitutas, psicoanalistas, arquitectos, artistas, revolucionarios…– sale a la luz simultáneamente la alucinante exoticidad histórica del capitalismo y las inmensas posibilidades sociales, políticas y culturales que abre permanentemente sólo para clausurarlas de inmediato. El libro finalmente quedó inacabado. Lo que hoy se conoce como *Obra de los pasajes* son materiales de trabajo que se editaron en 1982 a partir de la copia que Georges Bataille escondió en la Bibliothèque Nationale francesa cuando Benjamin huyó a España.

DE LA GALERÍA COMERCIAL AL HIPERMERCADO

Pero, desde otro punto de vista, hablar de los pasajes es trazar la historia de una fascinación por un objeto de estudio insólito y muy limitado. Al fin y al cabo, cabe preguntarse, con John Coetzee, por qué ha despertado tanto interés un tratado sobre las tiendas parisinas del siglo xix: los pasajes cubiertos de París son galerías comerciales de techo acristalado y aspecto pintoresco. Pese a lo que en ocasiones se piensa, no es cierto que en la época de Benjamin fueran sofisticadas maquinarias comerciales; al contrario, ya tenían una

pátina decadente que Louis-Ferdinand Céline reflejó en *Muerte a crédito*. Precisamente por eso, Benjamin pensó que eran una guía adecuada para analizar la espectacularización del capitalismo avanzado, la aparición de un implacable aparato libidinal indisociable de las relaciones de producción. Lo llamativo de los pasajes es el poder de fascinación de su sencillez prosaica, que Benjamin aprendió en *Le Paysan de Paris*, de Aragon, y *Spazieren in Berlin*, de Franz Hessel. Son un gozne entre las antiguas relaciones comerciales –que ocupaban un lugar marginal en la estructura social– y el hipermercado, un umbral desde el que observar cómo la mercancía emprendió la colonización de la subjetividad moderna.

Esta dualidad queda de manifiesto en las numerosas imágenes que se conservan de los
13'51'' pasajes, entre las que se incluyen fotografías de Eugene Atget y Jindrich Styrsky (1899-
13'57'' 1942) –destacado miembro de la vanguardia checa, muy interesado, como otros surrealistas, por los escaparates– así como diversos grabados antiguos. El *flâneur* pasea por el laberinto comercial y contempla la mercancía taumatúrgica primero en la calle, luego en
14'45'' el pasaje y, finalmente, en el centro comercial. A esta última fase corresponde *Au bonheur des dames*, la adaptación de la novela homónima de Zola dirigida por Julien Duvivier en 1930. La novela narra con detalle la concepción, organización y consolidación del primer «gran almacén», inspirado en la historia de Les Grands Magasins du Louvre. La secuencia escogida muestra la primera vez que la protagonista, recién llegada de la provincia, entra en los grandes almacenes en los que transcurrirá su vida a partir de ese momento. Todas las escenas de interior se rodaron en Les Galeries Lafayette y su bóveda y su enorme escalera son reconocibles aún para el espectador de hoy. Es el último eslabón de un juego de espejos en el que una imagen contemporánea (los almacenes de 1930, sin ninguna modificación para que resultaran más «de época») ilustraba una novela de hacía sesenta años.

EXPOSICIONES UNIVERSALES

Las construcciones más características del siglo xix, aquellas por las que se siente atraído el *flâneur* –galerías comerciales, pero también estaciones ferroviarias, puentes y grandes obras de ingeniería, galerías comerciales...–, responden a demandas colectivas, anticipando la aparición de las grandes masas en el escenario de la historia. Benjamin depositó grandes esperanzas en los nuevos horizontes antropológicos de la arquitectura de acero y cristal que permitiría superar la aberración estética del interior burgués: esas casas oscuras, sofocantes, macizadas de adornos agresivamente cursis... Es la técnica que posibilitó también la construcción a una velocidad inaudita de los pabellones y las atracciones, como la propia Torre Eiffel, de las exposiciones universales: muestras de los avances de la época que despertaron la curiosidad de artistas e intelectuales como Taine o Baudelaire y que Flaubert definió como «tema de delirio del siglo xix». Distintas
15'58'' fotografías, grabados y pinturas reflejan el modo en que se potenció la fetichización de la mercancía a través de estos certámenes, extremadamente populares, que combinaban

los últimos adelantos tecnológicos con muestras etnológicas que daban cuenta del avance del imperialismo decimonónico. Benjamin analiza las exposiciones como el escenario en el que los mundanos frutos del comercio se convierten en motivos de celebración ecuménica con fuertes resonancias espirituales, un espectáculo depurado de los residuos laborales que aquí queda reflejado a través de fotografías relacionadas con trabajadores del negocio de la moda. 15'45''

ESPECTÁCULO Y ALIENACIÓN

La industria del ocio supuso un paso adicional, un auténtico torrente metafísico que anegó de mercantilismo sublimado la cultura, el arte, los deseos y la ideología. A esta transformación remite el fundido de los cuadros del simbolista Odilon Redon (1840-1916), 16'28''
pintor muy apreciado por Benjamin, con extravagantes fotografías de actrices a las que se buscaba convertir en «estrellas» típicas de los años treinta: «El culto a las estrellas no 16'24''
sólo conserva aquella magia, emanación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste en el desmedrado titilar de su carácter de pura mercancía, sino que lo que es su complemento, el correlativo culto al público, exige al mismo tiempo la condición corrupta de ese público con la cual el fascismo trata de poder sustituir su conciencia de clase», escribe en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[6]. Benjamin coincidió con los autores de la Escuela de Frankfurt a la hora de señalar la solidaridad entre la aparición del gran público del entretenimiento y la masa receptiva a las ideologías neototalitarias. En ambos casos está en juego una reconstrucción atávica y espuria de la autenticidad: el espectáculo crea un sucedáneo de comunidad y reciprocidad a través de la reproducción de imágenes. Otra película de 1902 de la colección Mitchell & Kenyon re- 16'36''
fleja este fenómeno en su forma más inocente. Uno de los asistentes a un anodino partido de futbol decide constituirse él mismo en espectáculo, la presencia de la cámara magnifica sus gestos y fuerza a quienes le rodean a posicionarse frente a los tres espectáculos que tienen ante sí: el partido, el espontáneo y la presencia de la cámara. Resulta evidente su incomodidad, su resignación, su tímida apertura, sus gestos exagerados… —«el comportamiento reactivo de las masas» del que habla Benjamin— en acción, la construcción de una comunidad epidérmica cuyo único vínculo es el espectáculo.

La condición de posibilidad y el resultado de estos procesos es el ocultamiento de las relaciones sociales de producción tras la trinchera onírica del escaparate. Un proceso caricaturizado en los últimos minutos de *À nous la liberté* (René Clair, 1931), parodia de la fábrica 16'59''
del futuro donde los obreros ya no serán necesarios y en la que el impoluto objeto que desfila por la cinta transportadora para pasmo de los ancianos capitalistas tiene algo del brillo

6 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 29.

erótico de la estrella de cine. Minutos después, una ventolera digna del Angelus Novus se llevará todo por delante: fábrica, obreros, capitalistas y billetes que caen suavemente como hojas en otoño. El correlato en el campo de la alta cultura es el arte por el arte, la autonomía estética de obras que parecen flotar a la deriva, libres de cualquier rozamiento
17'30'' social. El *Secador de botellas* de Marcel Duchamp (1887-1968), objeto funcional vinculado a un proceso productivo, anuncia ya el desafío dadaísta: despojar a los objetos artísticos del goce de la contemplación a través de la hiperbolización de esa misma autonomía.

CAPÍTULO 4

REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

SOBRE LA DESTRUCCIÓN DEL AURA

Jean Arp con el monóculo-ombligo, 1928



Benjamin dedicó una ingente cantidad de páginas al análisis de cuestiones relacionadas con el cine, la literatura, la fotografía, el teatro o las artes plásticas, lo que a menudo da lugar a un error de interpretación. Era una persona con una pronunciada sensibilidad artística que consideraba, de modo muy marxista, que la creatividad en sentido amplio es una vía irrenunciable de autorrealización personal y colectiva. Sin embargo, no era un esteticista, no confundió la revolución artística con el cambio social ni tampoco creyó que las prácticas artísticas debieran estar supeditadas a criterios crasamente ideológicos. De hecho, fue el primer pensador que teorizó el modo en que la sociedad de mercado ha generalizado una estetización hipertrófica que convierte las actividades rutinarias –como el anodino intercambio comercial– en exuberantes rituales de alta carga libidinal: basta pensar en el consumo de masas y la publicidad. Benjamin aborda la investigación de estas transformaciones de un modo indirecto, analizando cómo han afectado a las prácticas artísticas propiamente dichas.

La autonomía del arte moderno, la liberación de la subjetividad del artista de cualquier atadura es, en el fondo, la historia de un fracaso. La obra romántica creada a golpe de genio, dirigida expresamente a una minoría con el gusto y el discernimiento necesarios para experimentar lo sublime, es el resultado de la absorción por el mercado –como antes el ágora y la iglesia– de las experiencias estéticas política, social y espiritualmente relevantes. Las prácticas artísticas modernas se han visto arrojadas a una aporía: el precio de su libertad es la condena a la insignificancia social; la soberanía del creador difumina la frontera entre el sentido artístico y el capricho personal. Este dilema desempeñó un papel destacado en el origen de las vanguardias históricas, una dinámica artística entrópica y autorreflexiva cuyas virtudes y limitaciones Benjamin comprendió de forma muy temprana.

EL DESAFÍO DE LAS VANGUARDIAS

El dadaísmo y otros movimientos afines produjeron un auténtico cortocircuito estético
que acabó con la experiencia contemplativa tradicional de las artes cultas. Combinaron
una reivindicación radical de la autonomía y reflexividad artística con la repugnancia por
el uso burgués de la obra de arte como ornamento anestésico. La vanguardia estableció
18'18'' que arte es sencillamente aquello a lo que se decide llamar arte para, a continuación, lla-
18'27'' mar arte a cualquier cosa: la *Fuente* y la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp, los retratos
18'09'' de Hans Arp y Hugo Ball, la *Sonate in Urlauten* de Kurt Schwitters… A mediados de los
18'00'' años cuarenta del siglo xx, Hans Richter convocó a todas las figuras de la vanguardia que se
habían exiliado en América huyendo de la guerra para hacer un largometraje experimen-
18'21'' tal, *Dreams that Money Can Buy*, en el que Fernand Lèger, Marcel Duchamp, Man Ray, Max
Ernst, Alexander Calder, Darius Milhaud, junto con representantes de la vanguardia nor-
teamericana como John Cage o Paul Bowles, trataron de imaginar cómo se podría sacar
provecho económico de la capacidad onírica del individuo. Los fragmentos reproducidos
son de Duchamp.

La lucidez de Walter Benjamin en lo que respecta al dadaísmo es doble. Por un lado, reco-
noció contemporáneamente la importancia y radicalidad de lo que en ese momento pare-
cía un gesto gratuito de provocación sin sentido. Por otro lado, percibió inmediatamente
sus límites, que interpretó en términos de solidaridad con la tradición decimonónica del
«arte por el arte». La vanguardia no sólo tenía potencialidades políticas cuestionables
—evidentes tras la alianza de futurismo y fascismo—; Benjamin también subrayó sus de-
bilidades puramente artísticas: su exceso de elaboración, la artificiosidad de los efectos
casuales, los azares, los objetos encontrados… Este «fracaso» estético resulta claro a
través de la comparación con Charles Chaplin que, como indica Benjamin, logró el *shock*
dadaísta «de un modo más sencillo y natural». De ahí la contraposición de la bailarina de
18'34'' *Entreacto*, de René Clair, con una famosa escena onírica (muy escasas en la obra de Cha-
19'09'' plin) de *Sunnyside* (1919). Se trata de uno de los cortos de la primera época de Chaplin,
cuando aún gozaba de la estima incondicional de los surrealistas y de la vanguardia en ge-
neral. Por eso, en un camino de ida y vuelta, se puede doblar la comparación, enfrentando
19'39'' la versión cubista de Charlot de Fernand Lèger en *Ballet Mécanique* (1924) con las rutinas
cómicas en las que se inspira.

EL AURA…

Benjamin realiza otro análisis, mucho más conocido, de una segunda vía de destrucción del arte puro decimonónico. Se trata de la aparición de máquinas capaces de reproducir la «realidad» sin aparente intervención humana (es decir, las cámaras) y de nuevas formas artísticas en las que carece de sentido la distinción entre original y copia (la fotografía y el

cine). Benjamin creía que estos cambios técnicos abrían la puerta a una transformación radical de la experiencia estética, a un arte que no contribuyera a la bruma ideológica, sino que fomentara la crítica esclarecedora. No obstante, no era un determinista tecnológico: los cambios técnicos ofrecen posibilidades novedosas, pero no son liberadores en sí mismos; muy al contrario, dadas ciertas condiciones sociales (capitalistas), potencian exponencialmente el fetichismo.

El elemento central de la experiencia artística tradicional es la idea de «aura», la piedra de toque del celebérrimo ensayo de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El concepto de aura remite a distintas fuentes –fundamentalmente, un breve texto de Baudelaire que cuenta cómo un paseante urbano extravía su aureola al cruzar una calle, pero también la experiencia de los epilépticos o el arte religioso– y presenta importantes dificultades de interpretación. Una de las principales es que se encuentra diseminado por toda la obra de Benjamin y su sentido fue cambiando a medida que evolucionaba su pensamiento. Por eso, es importante aclarar que aquí el aura, identificada con una bola de cristal, hace referencia exclusivamente a las transformaciones que ponen en marcha las nuevas formas artísticas, como el cine y la fotografía. Las obras de arte tradicionales, herederas de experiencias mágicas y religiosas, estaban cargadas de subjetividad, «devolvían la mirada» del espectador. El copiado múltiple ofrece la posibilidad de acabar con esa forma de mistificación... o bien puede multiplicarla infinitamente.

A modo de preámbulo, en *Aire de París*, de Marcel Duchamp, la gota de agua –experiencia 20'16''
aurática de la naturaleza pura e irrepetible– se fija en una cómoda lágrima de cristal que recuerda al tapón de un frasco de perfume y que incluso cuenta con un pequeño gancho para que no acabe nunca de caer. A continuación, el primer avatar del aura es la bola de cristal que protagoniza la secuencia cumbre de *Le Tempestaire* (Jean Epstein, 1947). La 20'32''
novia de un pescador perdido en la tormenta pide ayuda a un extraño viejo solitario que mágicamente logra encerrar la tempestad desatada en una bola de cristal. El pescador se salva y el espectador se queda con un objeto aún mágico pero cómodo, manejable, en cuyo interior bulle desde la *terribilità* de Miguel Angel a lo sublime kantiano, desde el *Sturm und Drang* a las inmensidades de Victor Hugo o Caspar David Friedrich.

... Y SU DESTRUCCIÓN

Si la fotografía es el precedente del cine, y para Benjamin, como para muchos de sus contemporáneos, el cine era Charles Chaplin, justo es que la fotografía sea encarnada por el que el propio Chaplin consideraba su principal fuente de inspiración: el cómico francés Max Linder (1883-1925). En *Max fait de la photo* (1913), el eterno personaje de Linder, 21'03''
pequeño burgués egoísta, glotón, irascible y vengativo –el mismo personaje que, con los rasgos de un vagabundo, copiaría Chaplin en sus primeros cortos–, practica primero la

fotografía «artística», buscando capturar con la cámara el mar inmenso que la magia había concentrado en la bola de cristal. Pero pronto se siente atraído por asuntos más mundanos y trata de fotografiar a una señorita mientras se cambia de ropa.

En realidad, la posición de Benjamin respecto a la fotografía –o, al menos, hacia la fo-
tografía primitiva– es ambigua. La ausencia de aura provocada por la intervención de la
máquina se compensa por cierto carácter aurático derivado de su condición de arte inci-
piente y de su propia antigüedad. De algún modo, esta ambivalencia –recogida en una serie
22’03’’ de retratos de Nadar (1820-1910), entre los que no podía faltar el de Baudelaire– refleja
la tensión entre la pérdida liberadora del aura y la posibilidad de una nueva enajenación
multiplicada tecnológicamente.

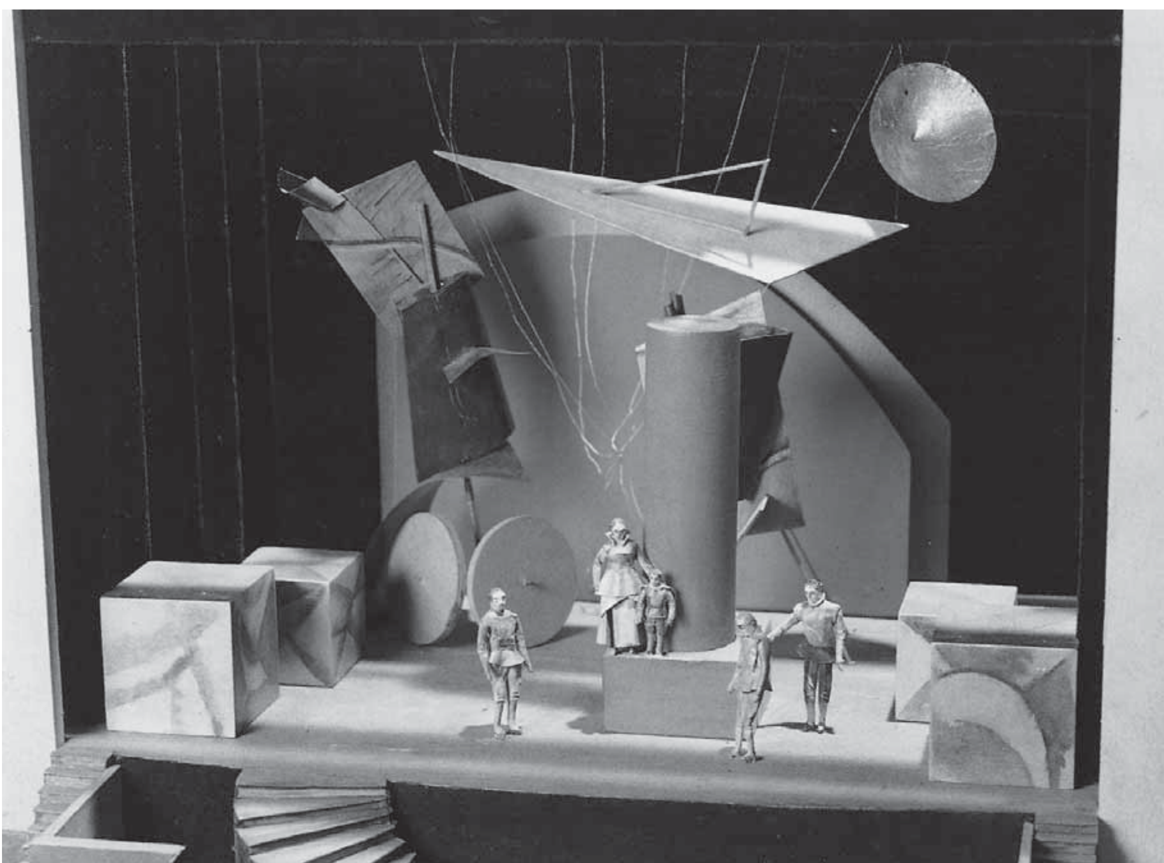
22’12’’ Una alucinante muestra primitiva de fotografía científica –*Incision linéaire de l'oeil*, de
1871– alude tanto a la solidaridad de los usos artísticos y científicos de los nuevos medios
como a su capacidad para revolucionar las facultades humanas, en este caso la mirada. Y
22’24’’ precisamente a través de la cámara-ojo de Man Ray en *Emak bakia* llegamos al cine, con
22’36’’ una serie de secuencias que comienzan con un ejemplo de la vanguardia española. *Noti-
ciario de cine-club* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, es un intento de trasponer el
espíritu de *Entreacto* a la escena intelectual española: en vez de Satie o Picabia aparecen
Dalí y Gala Eluard, Edgar Neville, Conchita Montes, Ignacio Zuloaga, Vallé-Inclán, San-
tiago Rusiñol, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti…

En 1928 se rodaron dos películas con el mismo título –el hombre de la cámara– y de tema
22’47’’ parecido. Una en Estados Unidos, *The Cameraman* (Buster Keaton), la otra en la URSS,
23’00’’ *Cheloviek Kinoaparatom* (Dziga Vertov). En 1927 Buster Keaton firma un contrato con la
Metro Goldwyn Mayer, la compañía más poderosa de Hollywood. El cineasta, acostumbrado a trabajar mediante una combinación de inspiración y experimentación formal, descubre que los ejecutivos de la empresa boicotean estos métodos porque en la Metro salir a rodar es mucho más caro que en cualquier otro sitio. La maquinaria es pesada, la burocracia complicada y el producto final debe tener unos estándares de calidad que prohíben la improvisación. Tras meses de lucha agotadora Keaton logra hacer su última gran película, *The Cameraman*, en la que recupera la pasión por la técnica que marcó su inicio en el cine. Se cuenta que el primer día que asistió a un rodaje, una vez acabada la jornada, se sentó en el suelo y pacientemente desmontó la maquinaria de la cámara, la estudió minuciosamente, y volvió a componerla. *The Cameraman* puede verse como un catálogo de las posibilidades de la cámara y a la vez de las casualidades, azares y absurdos que la manejan. Es un elogio de la improvisación y una defensa de la sencillez rodada forzosamente en un estilo mucho más encorsetado y conservador de lo que era habitual en él. Esas contradicciones quedan recogidas con enorme belleza en las imágenes finales de la película, donde se descubre que un movimiento de cámara majestuoso, carísimo e

hiperplanificado, en realidad está siendo rodado mecánicamente por un mono en una cámara anticuada.

Entre tanto, en la Unión Soviética, un Dziga Vertov en plena forma se apuntaba al auge de las «sinfonías urbanas», películas documentales vanguardistas que trataban de captar la realidad de las grandes urbes. Vertov, fiel a su praxis cinematográfica revolucionaria, introduce una doble narración. *Cheloviek...* sigue el esquema habitual de las «sinfonías» y cuenta un día en la vida de una ciudad, desde el amanecer hasta la noche. Pero, además, muestra detalladamente cómo se hace una película, desde la filmación hasta el montaje, pasando por la proyección e incluso la limpieza de la sala de cine. Además, mientras las otras películas del género se filmaban desde la subjetividad –unas veces única, otras multiplicada–, *Cheloviek...* tiene un protagonista, un héroe, el esforzado cameraman, que rueda sin reparar en esfuerzos ni peligros. De un lado, la secuencia recogida expone la consumación de la desubjetivación de la imagen: la cámara se maneja sola en una demostración del poder del trucaje que entusiasma al público (también filmado). De otro lado, la celebración de las hazañas de la cámara convive con la temática del dominio del hombre sobre los objetos fabricados por la máquina.

En efecto, la reproductibilidad entraña también una domesticación del aura, que ahora
está al alcance de todos: la bola de cristal se hace bombilla fabricada en serie, se hace glo- 23'56''
bo, juguete barato para las manos de los niños. Cuando el criterio de autenticidad desa- 24'01''
parece, es el contexto social y político el que determina el sentido de la obra de arte. Y,
mientras tanto, en los salones burgueses, ajenos a la potencia revolucionaria del nuevo
arte, se sigue rindiendo culto ridículamente a la bola de cristal transformada ahora en una 24'14''
risible pecera en *La Coquille et le Clergyman*, de Germaine Dulac.



Wladimir Dmitrijew, maqueta para Emil Verhaeren, *Aurora roja*, 1920

CAPÍTULO 5

EL AUTOR COMO PRODUCTOR

ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA Y POLITIZACIÓN DEL ARTE

John Heartfield, *Adolf el Superhombre, traga oro y escupe chatarra*, 1932



El título *El autor como productor* procede de una conferencia de 1934 en la que Benjamin realiza una contundente formulación programática de las tareas del artista comprometido, mientras que el subtítulo alude a la frase con la que concluye *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ensayo íntimamente relacionado con el primero. En los años treinta, Walter Benjamin comienza a preocuparse sistemáticamente por la relación entre arte y política, es decir, por la forma en que se debe materializar el compromiso de un artista y por su posible contribución a la transformación social. Por un lado, la implicación política es artísticamente fructífera, constituye una vía de escape prometedora a las distintas declinaciones de la tradición romántica. Por otro, puede promover la transformación radical al anticipar el modo en que la sociedad emancipada será capaz de gestionar la abundancia material no como un fin en sí mismo sino como medio para el desarrollo de una vida no alienada. Por eso Benjamin subraya que los cambios artísticos significativos no se hacen patentes ni por el contenido ni por la forma, sino por la novedad técnica que requieren: las nuevas formas estéticas son aquellas que logran sacar todo su partido de las fuerzas de producción artística que la modernidad ha liberado. En ese sentido, propone una especie de movimiento de bucle, de retorno no reaccionario –tamizado por la ilustración y el avance tecnológico– a las formas culturales premodernas en las que la creación aún no había sido hipostasiada, desgajada de su contexto de producción material. Benjamin recurre a un sorprendente ejemplo: «Estamos en medio de un enorme proceso de refundición de las actuales formas literarias, en el que muchas de las contraposiciones en las que estamos acostumbrados a pensar podrían ya perder toda su fuerza. [...] Para presentar al autor como productor hay que retroceder hasta la prensa [...] [que] no sólo pasa por alto las distinciones convencionales entre los géneros, entre escritor y creador, o entre investigador y popularizador, sino que incluso somete a revisión la distinción existente entre autor y lector»[7]. Un segundo ejemplo de arte técnicamente avanzado, igualmente llamativo por su aparente anacronismo, es cierto tipo de teatro.

7 Walter Benjamin, *El autor como productor*, en *Obras* II, 2, *op. cit.*, p. 301.

EL TEATRO ÉPICO

Benjamin considera sin ambages que el teatro épico de Bertolt Brecht es el modelo a seguir por el arte políticamente comprometido. Brecht habría conseguido traducir en la escena las conquistas de las revoluciones técnicas de los nuevos medios, como el cine y la radio, dotándolas de una alta densidad teórica y política. De algún modo, Benjamin ve en el teatro épico la reaparición y renovación de una serie de temas de los que se había ocupado en su análisis del Trauerspiel, el drama barroco alemán: la sutil conexión de la obra de arte con las relaciones sociales dominantes, la potencia de la alegoría o la función de ciertos instrumentos estéticos aparentemente pobres y desmañados pero de importantes
25'25'' repercusiones estéticas. Por eso Fausto y Mefistófeles —en el *Fausto* que F. W. Murnau
rodó en 1926— vuelan a través del espacio y el tiempo para literalmente aterrizar en
26'16'' Brecht, concretamente en la versión de *La ópera de tres centavos* que George Wilhelm Pabst
filmó en 1931 con parte del reparto original del estreno teatral de la pieza.

La versión de Pabst no pasa de ser una ilustración algo plana de una obra que pierde mucha de su ironía fuera de los escenarios. El propio Brecht escribió un encendido panfleto, *El proceso de la ópera de tres centavos*, en el que denunciaba que la película traicionaba el original, aunque más tarde reconoció que no la había visto y que su enfado estaba motivado por un desencuentro con los productores. Al menos en cierto sentido, sí es una adaptación fiel. La película respeta a grandes rasgos tanto el argumento y el orden de las escenas como su unidad de lugar y acción: Pabst y su equipo sentían un respeto comprensible por la obra que había sido el gran éxito teatral de los últimos años.

Las dos secuencias reproducidas permiten una lectura metateatral que traslada al medio audiovisual la idea del «extrañamiento», característicamente brechtiana. En palabras de Terry Eagleton: «Para Brecht, un aspecto esencial de cualquier actuación era que resultara hueca en un sentido particular. La interpretación alienada vacía las acciones cotidianas de su imaginaria plenitud, deconstruye sus determinantes sociales e inscribe en ellas las condiciones de su producción. […] La acción escénica abre un hiato entre actor y acción y, así, desmantela la identidad personal ideológica característica de nuestro comportamiento social cotidiano»[8]. Los preparativos para la boda de Mackie Messer y Polly Peachum, para la que los gangsters trasladan y colocan mercancía apresuradamente robada en un almacén vacío, recuerda el montaje de un escenario ante los ojos del público. Lo clandestino y lo público se entremezclan en varios niveles de lectura y asistimos literalmente al nacimiento de un nuevo tipo de teatro. En la segunda escena aparece el proletariado al que estaba dirigido el nuevo teatro épico a través de la representación de la balada de Mackie Messer, mientras las ilustraciones del cantante callejero muestran un antecedente de los procedimientos de interrupción y montaje, característicos del teatro brechtiano, que Benjamin ya reconocía en el drama barroco.

8 Terry Eagleton, «Brecht y la retórica», *Minerva*, 6 (2007), p. 60, traducción de Jorge Cano.

En efecto, el teatro épico se caracterizaba por una constante dialéctica entre simplicidad
arcaizante y sofisticación técnica, tanto en su concepción teórica como en la interpreta-
ción o en la puesta en escena. Un desafío al que respondieron los escenógrafos alemanes
y soviéticos del momento, como muestran los bocetos de escenarios y fotografías: Caspar 29’09’’
Neher, con *Man ist Man*; una maqueta de la producción de la *Ópera de tres centavos*; el plano 29’05’’
de El Lissitzki del Teatro de Meyerhold y varias versiones, desde su boceto en papel, pa- 30’01’’
sando por la maqueta hasta llegar a la fotografía del día de su estreno, de la escenografía de
El cornudo magnífico, de Popova, citada por Benjamin con admiración en *Diario de Moscú*. 29’27’’
Una imagen que, junto con la de Erwin Piscator, vienen a recordar que los trabajadores de 29’52’’
ese teatro se parecen mucho a los proletarios a los que se dirigen y que ambos tienen el
deseo y el derecho de ocupar el escenario.

EL CINE

Para Benjamin el cine es un objeto complejo y problemático. Su análisis se sitúa ejemplarmente entre la alabanza acrítica de las cualidades del nuevo medio y el desprecio de quienes veían en su éxito popular el peligro de un opio ideológico guiado por las riendas del capital. La técnica del cine pasa por la cámara y el montaje y en ese sentido, para Benjamin, es un arte revolucionario que cuestiona el concepto de autenticidad y borra la frontera entre copia y original, dificultando así tanto la contemplación tradicional de la obra de arte como su potencial conversión en valor de cambio y fetiche. Mediante el montaje y otras técnicas —como las variaciones en la velocidad de proyección o la capacidad para dar al detalle la misma importancia que al conjunto—, el cine se aparta de la la experiencia artística tradicional vinculada al recogimiento. Al igual que el teatro épico, puede generar en el espectador un *shock* muy cercano al fenómeno del «extrañamiento» brechtiano al tiempo que amalgama imperceptiblemente la didáctica y el disfrute.

Estas posibilidades conviven con el potencial efecto multiplicador de la alienación de los
medios de comunicación de masas —un problema que Adorno señaló a Benjamin con in-
sistencia—, tanto en su versión democrática y liberal como en su declinación populista y
autoritaria. Un montaje comparado de tres secuencias de Leni Riefenstahl —las dos pri- 31’12’’
meras de *El triunfo de la voluntad* (1935) y la tercera de *Día de libertad* (1935) y *Olympia* 34’02’’
(1936)— muestra una casi perfecta coincidencia con los análisis del fascismo con los que 34’25’’
concluye *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Muy posiblemente ésta
sea el producto del visionado de los noticiarios de la época y de la potencia imaginativa de
Benjamin, pues no hay certeza de que Benjamin viera ninguna de estas obras.

En primer lugar, el modo en que Riefenstahl simboliza el potencial demónico del cine tiene un engranaje complejo con la vertiente más trivial e intrascendente del medio. El 21 de mayo de 1931 Benjamin escribe en su diario: «Con Speyer en coche hacia Saint-Paul

de Vence. […] Por desgracia hoy un lugar puede parecer tan retirado y encerrado en sí mismo como quiera, que muy pronto se manifiesta desde algún lugar su fama. Así, apenas le había dicho a Speyer, qué felicidad que esto no lo hayan aún descubierto los cineastas, aparecieron en la Plaza del Mercado Willi Fritsch y Lilian Harvey acompañados de un grupo bastante grande de gente. […] La sociedad cinematográfica de Berlín alborotaba sin ver nada alrededor de la Plaza del Mercado, que con sólo la insuperable economía de un ínfimo arco de entrada y de una única fuente estilo imperio satisface todas las necesidades de representación». Unos meses más tarde se estrena *Der Kongress Tanzt* (Eric Charell, 1931), protagonizada por Lilian Harvey y Willi Fritsch, la pareja de moda del cine comercial alemán. La película tiene un éxito arrollador y se considera una alternativa a Hollywood de la industria europea. Es una comedia musical, una opereta que transcurre en Viena durante la celebración del Congreso de 1815. Narra los breves amores de una modistilla con el zar de todas las Rusias e incluye una escena en una plaza de mercado. El
31'05'' contrapunto de *Der Kongress Tanzt* y *El triunfo de la voluntad* ridiculiza el uso totalitario del cine –la exaltación de un régimen cuya artificialidad y cursilería conviven con su violencia desatada– pero también saca a la luz su solidaridad formal con otros usos, políticamente ingenuos, de la cámara ligados al entretenimiento o la publicidad.

En segundo lugar, a Benjamin le interesaba mucho la representación cinematográfica de las nuevas formas de sociabilidad por la que apostaban los proyectos revolucionarios:

> Por primera vez el movimiento de masas tiene aquí el carácter arquitectónico (y no monumental como en las películas de la UFA) que nos muestra que tiene un gran sentido registrarlo en el cine. Ningún otro medio podría presentarnos a ese colectivo en movimiento, o aún, mejor dicho: ningún otro medio podría comunicar esa belleza incluso al movimiento del horror, al del pánico en él. Tales escenas son, desde *Potemkin*, una propiedad irrenunciable del arte cinematográfico ruso. Así […] en la reciente película *La madre*, un pogromo contra los trabajadores de una fábrica graba en el asfalto de las calles el dolor producido en las masas urbanas como en una escritura acelerada.[9]

La comparación de la masa «monumental» del cine fascista –de nuevo *El triunfo de la voluntad*, sincronizado con el sonido de las botas militares que se escucha en los títulos
32'07'' de crédito de *Día de libertad*– y *La madre*, de Vsevolod Pudovskin (1926), es meridiana. Saca a la luz la distancia que existía para Benjamin entre la apuesta comunista por una colectividad compuesta de individuos libres conscientes de sus vínculos mutuos y el mito fascista del retorno a una comunidad atávica: la tragedia y el dolor frente a la estetización anestésica, la solidaridad frente al orden autoritario…

9 Walter Benjamin, «Réplica a Oscar A. H. Schmitz», en Obras II, 2, *op. cit.*, p. 370.

En tercer lugar, el triunfo del fascismo y la certeza de la cercanía de la guerra imprimió un giro dramático al pensamiento de Benjamin, que comprendió que la relación entre arte y política en los nuevos medios artísticos tenía un reverso oscuro: la posibilidad de una alianza estética con el terror. La reproductibilidad técnica también sirve para replicar
miles de bustos de Hitler. Con el giro fascista del futurismo —que poco antes era una de 33'03''
las vanguardias que socavaban la tradición—, el arte por el arte se convirtió en una fuerza
ebria de autodestrucción. Así, las imágenes de Mussolini y un cartel futurista dan paso a 33'39''
un montaje combinado de las maniobras militares de *Día de libertad* con la secuencia final 33'43''
de *Olympia*: la apoteosis de los saltos de trampolín, donde los cuerpos de los saltadores, sin perder un ápice de la belleza de la película original, se vuelven simultáneamente bala y blanco de los cañones.

CONSTRUCTIVISMO

A pesar de todo, Benjamin creía que había una diferencia esencial entre el uso de las artes por los nuevos regímenes totalitarios y la politización revolucionaria del arte. No eran caminos paralelos en extremos opuestos del espectro político. En el primer caso, se trataba de un intento de estetización de prácticas políticas totalitarias que ponía el arte al servicio de fines espurios y moralmente repugnantes. En el segundo caso, en cambio, la conciencia política tenía como consecuencia una revolución artística basada en la necesidad de encontrar medios adecuados para expresar una posición existencial radicalmente nueva. La participación de las artes en un proyecto emancipador tenía como subproducto importantes logros formales que, a diferencia de lo que ocurría con las innovaciones no politizadas, resultaban inasimilables por el aparato de producción burgués. En ese sentido, se da una sintonía evidente, en muchos casos explícita, con movimientos artísticos
contemporáneos a Benjamin como el constructivismo. Nuevas técnicas para nuevos con- 34'58''
tenidos: ilustraciones, tipografías, collages y carteles de propaganda de autores como El 35'47''
Lissitzky, John Heartfield, Alexandr Rodchenko o Gustav Klutsis. Pero también cine: tra- 36'51''
bajos humildes y comprometidos como *Kuhle Wampe*, película con guión de Bertolt Brecht 36'58''
en cuya producción el escritor participó plenamente. 37'00''

CAPÍTULO 6

TESIS SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920



Todos los textos de este capítulo, con una única excepción, proceden de *Sobre el concepto de historia*, uno de los últimos escritos de Walter Benjamin y, sin lugar a dudas, el más conocido e influyente. Benjamin no presenta en él ideas radicalmente nuevas, más bien se esfuerza por condensar en unas pocas imágenes fulgurantes de gran calado sus posiciones acerca del progreso, la historia, el tiempo o la cultura. A través de dieciocho tesis propone una crítica de la concepción habitual del devenir histórico como un proceso con un sentido propio, implícito en los acontecimientos, de orden positivo. Pero Benjamin no se limita a invertir la concepción dominante: no afirma que, frente a la narración tradicional de los logros triunfales de los poderosos, la historia haya sido *en realidad* un matadero de los humildes. Más bien plantea que la historia es un conjunto insignificante de deshechos y ruinas a los que dotamos de sentido desde el presente al excavarlos en una dirección u otra, sin que nada al margen de la coherencia y el rigor nos obligue a escoger una secuencia determinada: «Nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido»[10], escribe. Por eso Benjamin es mucho más optimista de lo que se suele entender. La crítica del progreso no lleva a una absurda celebración de la derrota. El reconocimiento de la historia de los perdedores no es un proceso luctuoso de duelo, de justicia *post mortem*, sino un rescate de sendas cegadas que, en ocasiones, pueden seguir siendo fuente de utilidades pragmáticas, teóricas o estéticas.

EL JUGADOR DE AJEDREZ

> Se dice que hubo un autómata en tal forma construido que habría replicado a cada jugada de un ajedrecista con una contraria que le aseguraba ganar la partida. Un

10 Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, en *Obras*, I, 2, *op. cit*. p. 306.

> muñeco con atuendo turco y teniendo en la boca un narguilé se sentaba ante el tablero colocado sobre una espaciosa mesa. Con un sistema de espejos se provocaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. Pero en verdad allí dentro había sentado un enano corcovado que era un maestro en el juego del ajedrez y guiaba por medio de unos hilos la mano del muñeco. Puede imaginarse un equivalente de este aparato en filosofía. Siempre debe ganar el muñeco llamado «materialismo histórico», pudiendo enfrentarse sin más con cualquiera si toma la teología a su servicio, la cual hoy día es pequeña y fea y no debe dejarse ver en absoluto.
>
> Walter Benjamin, *Tesis I*

La apuesta materialista de Benjamin consiste en una crítica inmanente de los idiologemas de nuestra vida cotidiana para sacar a la luz aquellas posibilidades de cambio coherentes con el presente. Para Benjamin la revolución no es una novedad radical fruto del progreso histórico sino aquello que inadvertidamente ya somos, que siempre hemos sido, y cuya consumación es, por tanto, perfectamente razonable. Por eso a Benjamin le interesaba el mesianismo y le parece complementario del materialismo. Así, escribe: «A la historiografía materialista le subyace un principio constructivo. Ahí, del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada. [...]. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido»[11]. El Mesías no trae el Apocalipsis, no produce una disolución de todo lo sólido en el aire, como el capitalismo. Más bien trastoca la realidad mediante unos pocos y sutiles cambios, como el socialismo: las máquinas que nos oprimían se convierten en fuente de tiempo libre; la crisis de los valores tradicionales en liberación... En palabras del propio Benjamin: «Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren»[12].

La imagen que Benjamin elige para ilustrar esta idea –la teología es un enano oculto que controla el autómata materialista–, tiene una honorable tradición. La Europa moderna se sintió fascinada por los autómatas. Leonardo da Vinci, Bacon, Pascal... se interesaron por estos ingenios capaces de reproducir distintas facetas del espíritu humano o animal. Tal vez el caso más conocido sea el de El Gran Turco, un autómata ajedrecista construido por Wolfgang von Kempelen en 1769 que se enfrentó y venció ante el tablero a las grandes cabezas pensantes de Europa, y que Edgar Allan Poe inmortalizó en «El jugador de

11 Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, *op. cit.*, p. 316.

12 Walter Benjamin, «Anmerkungen zu den Thesen über den Begriff der Geschichte», *Gesammelte Schriften*, I, 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, p. 1232.

ajedrez de Maelzel». El Gran Turco no jugaba realmente sus partidas sino que, a través de un sofisticado sistema de engranajes, permitía que un jugador experto oculto realizara los movimientos. *Le Joueur d'échecs*, la película de Raymond Bernard de 1926, adorna 38'09'' esta anécdota con una intriga política en la que un noble polaco busca liberar a su patria del yugo ruso y acaba jugando al ajedrez con Catalina la Grande agazapado dentro de un autómata.

DOCUMENTOS DE CULTURA, DOCUMENTOS DE BARBARIE

> Quienquiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en el que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo. Así, tal como siempre fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales.
>
> Walter Benjamin, *Tesis VII*

Tal vez los restos culturales y artísticos sean los que más vigorosamente inducen la mistificación teleológica, el engaño de que las cosas tenían que ser como finalmente han sido, de que el resultado histórico era desde el principio inevitable. Las gestas militares o los honores políticos que parecían grandiosos, al poco resultan anécdotas sin importancia. En cambio, los monumentos perseveran hasta el punto de fomentar la imagen de un progreso inscrito en el propio orden de las cosas. En ese sentido, la séptima Tesis articula rotundamente la dimensión política de una serie de argumentos frecuentes en numerosas referencias de Benjamin al museo, el coleccionismo o la herencia cultural, especialmente en el artículo sobre Edward Fuchs, donde escribe por primera vez la frase final —«no hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie»— que aparece citada sobre una fotografía del surrealista Eli Lotar de los mataderos parisinos. Las 40'18'' obras de arte que consideramos manifestaciones eternas del espíritu humano documentan también la máxima vileza: pirámides construidas por esclavos, cuadros que celebran carnicerías humanas… Pero, además, es que ni siquiera hay tanta diferencia entre esas grandes obras y las más humilde reuniones de objetos culturales: colecciones infantiles, adornos populares, restos etnológicos sin valor. Una mirada lúcida sobre la cultura debe empezar por entender la cercanía entre el gesto del pintor y la fascinación preilustrada por espejos y cuentas de colores.

Benjamin se remonta en el tiempo para evocar, de manera muy general, una larga serie de brutalidades y fanfarrias asociadas. No obstante, en el periodo de entreguerras, barbarie significaba por encima de todo el militarismo desatado que había llevado a Europa a la catástrofe y que, lejos de haber remitido, volvía a cernirse sobre el mundo a escala ampliada. De entre las numerosas cintas antimilitaristas que se filmaron entonces merece la pena

rescatar una rareza de Ernst Lubitsch, quien en 1931 produjo y dirigió una obra extraña
38'25'' en su carrera, *Broken Lullaby*, melodrama sin coartadas irónicas sobre un joven músico
traumatizado por la experiencia bélica que decide visitar en Alemania a la familia de otro músico al que mató en las trincheras. La primera secuencia de la película, sin diálogo, recupera toda la potencia del lenguaje del cine mudo y recoge el legado de Murnau.

ANGELUS NOVUS

> Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.
>
> Walter Benjamin, *Tesis IX*

El texto más famoso de Walter Benjamin está cargado de connotaciones simbólicas y premonitorias. La historia es bien conocida. En 1921 Walter Benjamin adquiere una pequeña
40'45'' acuarela de Paul Klee (1879-1940) titulada *Angelus Novus*, la cual le acompaña siempre
a partir de entonces. Cuando huye de París, en 1940, deja la obra al cuidado de Bataille, que la guarda en la Bibliothèque Nationale. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, tras la muerte de Benjamin, el Ángel pasa a manos de Adorno, que en ese momento se encontraba exiliado en Estados Unidos y lo lleva consigo cuando regresa a Alemania. Posteriormente la pieza pasó a formar parte de los fondos del Museo de Israel de Jerusalén. Aunque Benjamin se refiere constantemente a la obra, al principio lo hace de un modo muy distinto al sentido que adquiere a finales de los años treinta, como si en el propio Ángel se acumulara el periplo vital e intelectual de Benjamin.

La música de Arnold Schoenberg refuerza este arco temporal: se trata de los últimos mi-
40'37'' nutos del segundo movimiento de la Segunda Sinfonía de Cámara, que Schoenberg em-
pezó a componer en 1920 pero que terminó (justamente el fragmento escogido) en 1938,
en el exilio. De igual modo, apenas unos meses antes de que Benjamin se hiciera con el
41'58'' Ángel, se rueda la más emblemática y visionaria de las películas antibelicistas. *J'Accuse*
(1919), de Abel Gance, se estrenó cuando apenas había terminado la guerra, en plena eu-

foria por la victoria, y contó con el concurso de los *gueules cassés*, los veteranos de guerra con el rostro deformado por la metralla. En 1938, con una nueva guerra a las puertas del París donde Benjamin se había refugiado, Gance rueda una nueva versión de la película, con el mismo argumento pero sin la calidad alucinatoria de la original.

El trágico destino de Benjamin a menudo lleva a una lectura desesperada de la novena
Tesis. El progreso histórico es una catástrofe natural indiferente a cualquier anhelo y as-
piración. Y, sin embargo, esa misma indiferencia permite una lectura distinta. Frente a
la visión teleológica que interpreta las desgracias como el precio del progreso, como el
desgraciado peaje de un desenlace feliz, el inmanentismo benjaminiano nos dice que las
cosas pudieron haber sido distintas: paz, fraternidad y solidaridad en vez de guerra, im-
perialismo y explotación. La escena cumbre de *Tempestad sobre Asia* (1928), de Vsevolod 42'20''
Pudovkin Pudovkin –el cineasta que en *La madre* convirtió el deshielo en un emblema
de la revolución inminente–, es precisamente un huracán que se lleva por delante a los
invasores del pueblo mongol. El siglo xx no es sólo guerra y fascismo; la otra gran expe-
riencia de cambio histórico ciclópeo en la vida, en la política y en el arte, es justamente la
revolución rusa.

En *Alemania año cero* (1946) Rossellini analiza las consecuencias de la guerra con imá- 41'37''
genes de los estragos que causaron los bombardeos aliados en el Berlín natal de Walter
Benjamin. En medio de las ruinas, su protagonista, Edmund, otro ángel de mirada es-
pantada lastrado por la historia. Pero el fin del progreso puede ser también la posibilidad
de un principio en el que no hace falta disparar a los relojes –como los revolucionarios de
1789 que Benjamin recordaba en la tesis decimoquinta–, porque el propio tiempo homo-
géneo y vacío de la modernidad parece haberse cancelado entre los últimos escombros.
Pues el impulso revolucionario no se apoya en la fe en la redención de las generaciones
futuras «sino en la imagen fiel de los ancestros esclavizados»[13]. El recuerdo de los mo-
mentos de terror y sometimiento –por ejemplo, una fotografía tomada clandestinamente 43'34''
en Auschwitz por un miembro de la resistencia desde el interior de una cámara de gas–
documenta la falsedad criminal de la emancipación basada en el progreso, pero también
previene la posibilidad de que esa denuncia lleve a sucumbir a la tentación del nihilismo:

> Como es bien sabido, a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. La Torá y la plegaria los instruyen, en cambio, en la rememoración. Y esto venía a desencantarles el futuro, ése del cual son víctimas quienes recaban información de los adivinos. Pero, por eso mismo, no se les convirtió a los judíos justamente el futuro en un tiempo vacío y homogéneo. Pues así en él cada segundo constituía una pequeña puerta por la que el Mesías podía penetrar.[14]

13 Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, *op. cit.* p. 314.
14 Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, *op. cit.* p. 318.

ÍNDICE DE TEXTOS



La actuación de Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, 1916

EXERGO

Su erudición era grande, pero no era un especialista; el motivo de sus temas comprendía textos y su interpretación, pero no era un filólogo; se sentía poderosamente atraído no hacia la religión sino hacia la teología y al tipo teológico de interpretación por el cual el texto mismo es sagrado, pero no era ningún teólogo ni estaba particularmente interesado por la Biblia; era un escritor nato, pero su máxima ambición era producir un trabajo que se compusiera enteramente de citas; fue el primer alemán en traducir a Proust y a Saint-John Perse y antes ya había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; hizo reseñas de libros y escribió varios ensayos sobre escritores muertos y vivos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y legó un voluminoso estudio inacabado sobre el siglo XIX francés, pero no fue historiador literario ni de ningún otro tipo; intentaré mostrar que pensaba poéticamente, pero no fue ni un poeta ni un filósofo.

Hannah Arendt, *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*, Barcelona, Anagrama, pp. 10-11

1. ILUMINACIÓN PROFANA. UNA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

En los terrenos de que nos ocupamos, conocemos sólo al modo del relámpago. El texto es ese trueno que después retumba largamente.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 1, 1

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 2 a, 3

Coleccionar es una forma del recuerdo remitida a la praxis, y es la más terminante entre las distintas manifestaciones profanas de la «cercanía».

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, H 1 a, 2

No hurtar ahí nada valioso, ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 1 a, 8

En lo que hace al coleccionista, y sin duda en cada uno de sus objetos, el mundo está presente y ordenado. Pero esto en relaciones sorprendentes, incomprensibles sin más para el profano. Pues se encuentra, en efecto, respecto al orden y esquematización que son habituales en las cosas, más o menos como el orden dominante en una enciclopedia confrontado a un orden natural.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, H 2, 7; H 2 a, 1

Con su aversión a los museos, Fuchs no se encuentra solo en medio de los grandes coleccionistas. [...] El coleccionista tiene en su pasión una varita mágica para descubrir nuevas fuentes.

W. Benjamin, *Eduard Fuchs*, p. 105

Pero por entonces, cuando irrumpió sobre sus fundadores en forma de una ola inspiradora de sueños, el surrealismo parecía ser lo más integral, lo absoluto y definitivo, dado que absorbía todo aquello con lo que entraba en contacto. La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa, y el lenguaje ya sólo

parecía ser el mismo donde palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática, que no dejaba resquicio para el «sentido».

W. Benjamin, *El surrealismo*, p. 302

Ganar las fuerzas de la ebriedad para el servicio a la revolución.

W. Benjamin, *El surrealismo*, p. 313

Nada que decir. Sólo mostrar.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 1 a, 8

Desarrollar el arte de citar sin comillas hasta alcanzar el máximo nivel.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 1, 10

Método [...]: montaje literario. [...]

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 1 a, 8

La verdadera superación creativa de la iluminación religiosa no se encuentra desde luego en los estupefacientes, sino en una específica iluminación profana, en una inspiración materialista; una inspiración antropológica, cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa.

W. Benjamin, *El surrealismo*, p. 303

Contemplar como uno de los planteamientos metódicos el que es propio de aquel materialismo histórico que, justamente en sí, ha aniquilado la idea de progreso. Pues justo aquí el materialismo histórico tiene sin duda todos los motivos para diferenciarse estrictamente de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino que es la actualización.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 2, 2

Un problema central en el materialismo histórico: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar en la historia lo que es el principio del montaje. Erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos, confeccionados con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer. Provocar de este modo la ruptura con el naturalismo histórico vulgar. Comenzar a captar la construcción de la propia historia en cuanto tal, haciendo de la estructura comentario.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N 2, 6

2. CIUDAD. LA EXPERIENCIA DE LA VIDA MODERNA

No orientarse en una ciudad: esto quizás sea poco interesante y banal. Para esto se necesita desconocimiento… y nada más. Pero perderse en una ciudad –igual que uno se pierde en un bosque– es algo que requiere una formación muy distinta. Para ello, letreros y nombres de calles, transeúntes, tejados, quioscos o tabernas tienen que hablarle al callejeante como ramas que crujen en el bosque bajo sus pies, como el espantoso grito de un avetoro a lo lejos, como la súbita calma de un claro del bosque en cuyo centro un lirio ha brotado. Estas artes de perderse me las ha enseñado París; esta ciudad ha satisfecho un sueño cuyos más tempranos indicios fueron los laberintos en las hojas de papel secante de mis cuadernos de la escuela.

W. Benjamin, *Crónica de Berlín*, p. 193

¿No puede hacerse un film apasionante a partir del plano de París, del desarrollo en orden temporal de sus distintas configuraciones, del condensar el movimiento de sus calles, sus bulevares, sus pasajes y sus plazas a lo largo de un siglo en el espacio de una media hora? Y ¿no es ese el trabajo del *flâneur*?

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, C 1, 9

Las ocultas y profundamente escondidas figuras de la ciudad hechas de asesinatos, rebeliones, sangrientos nudos en la red de calles, y los nidos de amor, y los incendios…

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, C 1, 8

En la Comuna hizo aparición el proyecto de un Mojón Maldito a erigir en la esquina de una plaza cuyo centro acogería un monumento. Todas las personalidades oficiales del Segundo Imperio se incluirían allí (según su esbozo). Y entre ellas no falta el nombre de Haussman. De ese modo se edificaría una «historia infernal» de dicho régimen.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, k 2, 1

Con ello el aparato propinaba de repente y al instante un póstumo *shock*. A esta clase de experiencias táctiles se añadirían experiencias ópticas como las que trae, por ejemplo, la sección de anuncios de un periódico, pero también el tráfico en las grandes ciudades. El moverse en su medio condiciona sin duda al individuo con una serie de *shocks* y colisiones. [...] Baudelaire nos habla así del hombre que se sumerge en una multitud como en una reserva de energía eléctrica.

W. Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 234

Comercio y tráfico son el par de componentes de la calle. Pero el segundo de ellos ahora se entumece en el pasaje, en donde el tráfico es rudimentario. Éste ahora es esa calle cuya única libido es el comercio, sólo atento a incitar el apetito. Y, en tanto que ahí se estanca el flujo, la mercancía se multiplica en sus orillas siguiendo formaciones fantasiosas, como los tejidos en las úlceras. El *flâneur* sabotea el tráfico. Y es que no es comprador. Es mercancía.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, A 3 a, 7

Angustia, repulsión y horror despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos.

W. Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 233

3. PASAJES. LOS LABERINTOS DE LA MERCANCÍA

Los pasajes son casas o corredores que no tienen ningún lado exterior, igual que los sueños.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, L 1 a, 1

El pasaje, construido en hierro, se queda justamente en el umbral propio de las grandes superficies. Es el fundamento decisivo de lo «anticuado» de su aspecto. [...] En este desfile de mercancías que es el pasaje perdura algo sagrado, un resto de la nave eclesial.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, F 4, 5

Si el pasaje era la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle el *flâneur*, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el *flâneur* la última comarca. Si al principio la calle se le había convertido en interior, este interior ahora se le convierte en calle, y vaga por el laberinto de las mercancías como lo hacía antes por el laberinto urbano.

W. Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 145

Si existiese esa alma de la mercancía de la que en broma habla a veces Marx, debería ser la más empática que se haya visto en el reino de las almas, pues tendría que ver en cada cual a ese comprador a cuya mano y cuya casa tiene que amoldarse.

W. Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 145

En el instante en que al hombre se le priva del proceso productivo se le viene a ofrecer el almacén: el gran almacén.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, J 79, 2

Las exposiciones universales fueron la alta escuela en que las masas, que estaban apartadas del consumo, aprendieron a identificarse con lo que es el valor de cambio. «Verlo todo y no tocar nada.»

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, G 16, 6

La industria del ocio refina y sin duda multiplica los diversos tipos de comportamiento reactivo de las masas. De ese modo se entrenan para la transformación que sobre ellas ha de imponer la publicidad. La conexión concreta de esa industria con las exposiciones universales está pues bien fundada.

W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, G 16, 7

«En el objeto de consumo toda huella de su producción ha de ser olvidada. En consecuencia, debe parecer como si nunca hubiera sido hecho [...] El encubrimiento del trabajo constituye el origen de la autonomía del arte.»

Th. W. Adorno, *Manuscrito Wagner*, pp. 46-47. Cit. W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, X 13 a

4. REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA. SOBRE LA DESTRUCCIÓN DEL AURA

Que todo lo percibido, lo sensible, nos escandalice —esta fórmula de la percepción onírica que comprende al tiempo el aspecto táctil de la artística— es algo que el dadaísmo ha puesto en vigor una vez más.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 42

Antes de que el cine se hiciera tan frecuente, los dadaístas trataban con sus montajes de producir en el público una conmoción que luego logró Chaplin de modo mucho más simple y natural.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 78, nota al pie

Para los dadaístas, la utilidad mercantil que deviniera de sus obras de arte pesaba mucho menos que su inutilidad en cuanto objetos de inmersión contemplativa. [...] Lo que con tales medios consiguieron fue una destrucción sin miramientos del aura propia de sus creaciones, a las que con los medios productivos marcan con el estigma de una reproducción en cuanto tal.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 40

¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 17

La fotografía participa en el fenómeno de la «decadencia del aura» de modo decisivo. Lo que en la daguerrotipia se debía sentir como inhumano, puede decirse quizá como mortal, era ya aquel mirar (detenidamente) al aparato, por cuanto el aparato se apropiaba de

la imagen del hombre sin devolverle a éste la mirada. Pero es que, sin duda, a la mirada le es inherente la expectativa de ser también devuelta por aquel a quien ella misma se dirige.

W. Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 252

En el proceso de reproducción plástica, la mano se verá por primera vez descargada de las obligaciones artísticas esenciales, que, en adelante, recaerán tan sólo sobre el ojo que mira a través del objetivo.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 53

Al fin y al cabo los métodos mecánicos de reproducción son una técnica de empequeñecimiento para proporcionar al ser humano ese grado de dominio de las obras sin el cual ellas mismas no servirían de nada.

W. Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, p. 398

En la época de la reproductibilidad técnica lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 14

Pero en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada enteramente. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 59

5. EL AUTOR COMO PRODUCTOR. ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA Y POLITIZACIÓN DEL ARTE

En el drama profano de Occidente tampoco ha cesado la búsqueda del héroe no trágico. [...] Esta dirección fundamental, por más que se halle mal señalizada [...] pasó en la Edad Media por Hroswitha y los misterios; en el barroco, por Gryphius y Calderón; algo más adelante, por Lenz y Grabbe, y ya últimamente Strindberg. Sus apariciones en los textos de Shakespeare figuran en calidad de monumentos puestos a la orilla del camino, ese mismo que Goethe fue a cruzar en el segundo *Fausto*. Éste es un camino y una dirección

europeos, pero también sin duda es alemán. Si es que puede hablarse de un camino y no ya de una senda de contrabandistas por la que ha llegado hasta nosotros el legado del drama medieval y barroco. Y ésta es la senda que se presenta hoy, erizada y silvestre, bien precisamente en los dramas brechtianos.

W. Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, p. 139

Mientras que Marx se planteó el problema de hacer surgir la revolución de su contrario, desde el capitalismo, sin recurrir al ethos, Brecht traslada el problema a la esfera humana: quiere hacer que surja por sí mismo (sin ethos alguno) a la figura del revolucionario desde el tipo malo y egoísta. Así como Wagner desarrolla al homúnculo en la retorta con una mezcla mágica, Brecht quiere desarrollar en la retorta al revolucionario a partir de la bajeza y la vileza.

W. Benjamin, *Bert Brecht*, p. 280

El arte del teatro épico consiste en provocar asombro antes que empatía. Dicho mediante una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público ha de asombrarse de la situación en que el héroe se mueve.

W. Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, p. 140

La brecha que el teatro épico abre en el teatro como acto social es en realidad mucho mayor que el daño que el teatro épico le causa al teatro en tanto que negocio de entretenimiento vespertino. Mientras en el cabaret la burguesía se encuentra mezclada con la bohemia, y en las variedades se clausura por una velada el abismo existente entre la gran burguesía y la pequeña, en el teatro para fumadores que proyecta Brecht los proletarios son los clientes más habituales.

W. Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, p. 129

El teatro épico pone así en cuestión el carácter de entretenimiento del teatro: quebranta lo que es su vigencia social al hacer que pierda su función en el seno del orden capitalista; y amenaza (esto es lo tercero) los viejos privilegios de la crítica.

W. Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, p. 132

Mientras el capital cinematográfico dé el tono, al actual cine, en general, no se le podrá atribuir mérito alguno revolucionario sino el que consiste en promover la crítica en verdad revolucionaria de las concepciones tradicionales de las artes.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 69

El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar el ordenamiento de la producción y de la propiedad, cuya eliminación precisamente aquéllas persiguen. Pues el fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos). La reproducción en masa favorece la reproducción de masa.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 44

En desfiles gigantes y festivos, monstruosas asambleas, masivas celebraciones deportivas y, en fin, en la guerra, reproducidas hoy todas juntamente para su proyección y difusión, la masa se ve a sí misma cara a cara.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 44

«*Fiat ars, pereat mundos*», nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es sin duda la perfección total de *l'art pour l'art*.

La humanidad que, antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo responde por medio de la politización del arte*.

W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 85

La actividad literaria relevante sólo se puede dar cuando se alterna del modo más estricto la acción y la escritura, al cultivar esas modestas formas que corresponden a su confluencia en las comunidades más activas mejor que el ambicioso gesto universal del libro. A saber, las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles. Sólo este rápido lenguaje puede surtir un efecto que se encuentra a la altura del momento.

W. Benjamin, *Calle de dirección única*, p. 25

Lo que tenemos que reclamar pues del fotógrafo es la capacidad para dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. [...] También aquí, el progreso técnico es para el autor (en tanto que productor) la base que precisa su progreso político.

W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 307

Pues nos encontramos frente al hecho (uno del que el siglo xix ofrece buena prueba en Alemania) de que el aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios sin que su propia subsistencia y la de la clase que lo posee sean por ello puestas en cuestión. Y esto será verdad mientras que el abastecimiento lo lleven a cabo rutinarios, incluso revolucionarios rutinarios.

W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 306

6. TESIS SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

Se dice que hubo un autómata en tal forma construido que habría replicado a cada jugada de un ajedrecista con una contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco con atuendo turco y teniendo en la boca un narguilé se sentaba ante el tablero colocado sobre una espaciosa mesa. Con un sistema de espejos se provocaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. Pero en verdad allí dentro había sentado un enano corcovado que era un maestro en el juego del ajedrez y guiaba por medio de unos hilos la mano del muñeco. Puede imaginarse un equivalente de este aparato en filosofía. Siempre debe ganar el muñeco llamado «materialismo histórico», pudiendo enfrentarse sin más con cualquiera si toma la teología a su servicio, la cual hoy día es pequeña y fea y no debe dejarse ver en absoluto.

W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Tesis I, p. 306

No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie.

W. Benjamin, *Eduard Fuchs*, p. 80

La empatía con los vencedores siempre beneficia por consiguiente a los cada vez más poderosos. [...] Quien quiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en el que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos

otros que hoy yacen en el suelo. Así, tal como siempre fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales.

W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Tesis VII, p. 309

En efecto, la historia cultural incrementa la carga de los tesoros que se van acumulando en las espaldas de la humanidad, pero no le da a ésta la fuerza de sacudirse dicha carga y tomarla en sus manos.

W. Benjamin, *Eduard Fuchs*, p. 81

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Tesis IX, p. 310

Referencias

Walter Benjamin, «El autor como productor», en *Obras completas*, II, 2, Madrid, Abada, 2009, traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____, «Bert Brecht», en *Obras completas*, II, 2, Madrid, Abada, 2009, traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____, «Calle de dirección única», en *Obras completas*, IV, 1, Madrid, Abada, 2010, traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____, «Crónica de Berlín», en *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996, traducción de Teresa Rocha Barco

_____, «Eduard Fuchs», en *Obras completas*, II, 2, Madrid, Abada, Madrid, Abada, 2009, traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras completas*, I, 2, Madrid, Abada, 2008, traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

_____, *Obra de los pasajes*, traducción de Juan Barja.

_____, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Obras completas*, I, 2, Madrid, Abada, 2008, traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

_____, «Pequeña historia de la fotografía», en *Obras completas*, II, 1, Madrid, Abada, 2007, traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____, «¿Qué es el teatro épico? (1 y 2)», en *Obras completas*, II, 2, Madrid, Abada, 2009, traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____, «Sobre algunos motivos en Baudelaire», en *Obras completas*, I, 2, Madrid, Abada, 2008, traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

_____, «Sobre el concepto de historia», en *Obras completas*, I, 2, Madrid, Abada, 2008, traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

_____, «El surrealismo», en *Obras completas*, II, 1, Madrid, Abada, 2007, traducción de Jorge Navarro Pérez.

ÍNDICE DE IMÁGENES



A continuación de cada obra empleada, se señala el momento de su aparición con la indicación TC seguida del minuto y el segundo en que comienza.

1. ILUMINACIÓN PROFANA

Le Tempestaire (*La tempestad*, Jean Epstein, 1947), TC 01'06''

Zweigroschenzauber (*La magia de dos céntimos*, Hans Richter, 1929), TC 01'27''

Aby Warburg, *Der Bildersatlas Mnemosyne* (*Atlas de imágenes Mnemosine*), panel 79, 1923-1929, TC 02'49''

Esquema para *Antropología*, archivo personal de Walter Benjamin, TC 02'57''

Eugène Atget, *Chiffonniers* (*Traperos*, 1913), TC 03'11''

Eugène Atget, *Le Village d'Ivry* (*La aldea de Ivry*, 1910), TC 03'19''

Eugène Atget, *Chiffonniers* (*Traperos, 1913*), TC 03'24''

Toute la mémoire du monde (*Toda la memoria del mundo*, Alain Resnais, 1956), TC 03'33''

Oktyabr (*Octubre*, Serguei Eisenstein, 1927), TC 04'23''

Man Ray, *Aragon et Breton*, 1925, TC 05'18''

Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913

Celovek kinoapparatom (*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1928), TC 05'31''

Filmstudie (*Cine estudio*, Hans Richter, 1926), TC 05'55''

Histoire de détective (*Historia de detective*, Charles Dekeukeleire, 1929), TC 05'38''

Celovek kinoapparatom (*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1928), TC 05'41''

Histoire de détective (*Historia de detective, Charles Dekeukeleire, 1929*), TC 06'09''

Zweigroschenzauber (*La magia de dos céntimos*, Hans Richter, 1929), TC 06'18''

Max Ernst, collage para la portada de un número monográfico de *Cahiers d'Art*, París, 1937, TC 06'25''

Ein Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau (*Una película en negro-blanco-gris*, Lazslo Moholy-Nagy, 1930), TC 06'28''

Fotografías de juguetes y postales del archivo personal de Walter Benjamin, TC 06'38''

«La rosa de los vientos del éxito», manuscrito del archivo personal de Walter Benjamin, 1932, TC 06'40''

Entr'acte (*Entreacto*, Réne Clair, 1924), TC 06'47''

Modern Times (*Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936), TC 07'50''

2. CIUDAD

Sunrise (*Amanecer*, Friedrich W. Murnau, 1927), TC 08'54''

Planos de París, 1550-1871, TC 09'37''

La Coquille et le Clergyman (*La concha y el reverendo*, Germaine Dulac, 1926), TC 10'02''

Frères Seeberger, *Ancienne allée des Arbalétriers* (*Antiguo callejón de los ballesteros*, 1900-1910), TC 10'12''

Frères Seeberger, *Ancienne allée des Arbalétriers en contrechamp* (*Antiguo callejón de los ballesteros en contraplano*, 1900-1910), TC 10'18''

3. PASAJES

Collección Viollet, *Passage Jouffroy*, s.f., TC 13'26''

Roger-Viollet, *Galérie Vivienne*, s.f., TC 13'34''

Eugène Atget, *Magasin de vétements pour enfants* (*Tienda de ropa para niños*, 1925), TC 13'51''

Jindrich Styrsky, *Muž s klapkami na oĐích*, 1934, TC 13'57''

Anónimo, *Passage de l'Opéra*, finales del siglo XIX, TC 14'03''

Galèrie Véro-Dodat en la época de la Restauración, TC 14'08''

Daguerre, Diorama: *La Messe de Minuit à Saint Étienne du Mont* (La misa del gallo en Sant Étienne du Mont, 1834), TC 14'14''

Anónimo, La galèrie du Baromètre del Passage de l'Ópéra, s. f., TC 14'22''

Charles Lansiaux, *Passage des Panoramas*, 1916, TC 14'23''

Charles Lansiaux, *Passage Choiseul*, 1916, TC 14'24''

Charles Marville, *Passage de l'Opéra, galerie du Baromètre*, *ca*. 1870, TC 14'25''

Anónimo, el Passage du Saumon la víspera de su demolición, 1899, TC 14'26''

Au Bonheur des Dames (*El paraíso de las damas*, Julien Duvivier, 1930), TC 14'45''

Frères Seeberger, *Industrie textile, une forme de peigneuse dite peigneuse noble* (*Industria textil: un tipo de cardadora llamada cardadora noble*, 1900-1910), TC 15'46''

Frères Seeberger, *Chapellerie, l'atelier de finition de la forme* (*Sombrerería, el taller de acabado de la forma*, 1900-1910), TC 15'49''

Frères Seeberger, *Métier mécanique pour tisser les étoffes unies* (*Oficio mecánico para tejer las telas juntas*, 1900-1910), TC 15'52''

Vista aérea del edificio ovoide de la Exposición Universal de 1867, en los Campos de Marte, TC 15'56''

La Galería de las máquinas de la Exposición Universal de 1855, TC 15'48''

4. REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Hans Arp con el monóculo-ombligo, 1928, TC 18'09''

Dreams that Money Can Buy (*Sueños que el dinero puede comprar*, Hans Richter, 1947), TC 18'05''

Marcel Duchamp, *Fountain* (*Fuente*, 1917), TC 18'18''

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette* (*Rueda de bicicleta*, 1913), TC 18'27''

Dreams that Money Can Buy (*Sueños que el dinero puede comprar*, Hans Richter, 1947), TC 18'21''

Entr'acte (*Entreacto*, René Clair, 1924), TC 18'34''

Marcel Duchamp y Man Ray, *Elevage de poussière* (*La cría del polvo*, 1920), TC 19'03''

Sunnyside (*Al sol*, Charles Chaplin, 1916), TC 19'09''

Ballet Mécanique (*Ballet mecánico*, Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924), TC 19'39''

Plano descartado de una producción de Charles Chaplin, ca. 1920, TC 19'43''

Ballet Mécanique (*Ballet mecánico*, Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924), TC 19'49''

The Rink (*Charlot héroe del patín*, Charles Chaplin, 1917), TC 19'57''

Ballet Mécanique (*Ballet mecánico*, Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924), TC 20'03''

Marcel Duchamp, *Air de Paris* (*Aire de París*, 1919), TC 20'16''

Le Tempestaire (*La tempestad*, Jean Epstein, 1947), TC 20'32''

Max fait de la photo (*Max practica la fotografía*, Max Linder, 1913), TC 21'03''

Emak Bakia (Man Ray, 1926), TC 22'02''

Nadar (1851-1871): Baudelaire, Édouard Manet, Jules Barbey d'Aurevilly, Charles Garnier, François Millet, Mme Victor Tournachon (Mme Nadar), Théodore de Banville, Edmond y Jules Gouncourt, TC 22'03''

Dr. A. de Montmeja, *Incision linéaire de l'oeil* (*Incisión lineal del ojo*, 1871), TC 22'12''

5. AUTOR COMO PRODUCTOR

La Revue des revues (*La locura de París*, Joe Francys, 1927), TC 28'10''

Die Dreigroschenoper (*La ópera de tres peniques*, Georg Wilhelm Pabst, 1930), TC 28'39''

Caspar Neher, escenografía para Bertolt Brecht, *Die Mutter* (*La madre*), TC 29'05''

Caspar Neher, escenografía para Bertolt Brecht, *Mann ist Mann* (*Un hombre es un hombre*), 1928, TC 29'09''

Wladimir Dmitrijew, maqueta para Emil Verhaeren, *Morgenröte* (*Aurora roja*), 1920, TC 29'13''

Wladimir y Georgi Stenberg, escenografía para *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de tres peniques*), 1930, TC 29'17''

Die Dreigroschenoper (*La ópera de tres peniques*, Georg Wilhelm Pabst, 1930), TC 29'19''

Liubov Popova, escenografía para *Der Hahnrei* (*El cornudo magnífico*) de Fernand Crommelynck, 1922, TC 29'24''

Liubov Popova, bocetos, maquetas y fotografía final de la escenografía de *Der Hahnrei* (*El cornudo magnífico*), 1922, TC 29'27''

Die Dreigroschenoper (*La ópera de tres peniques*, Georg Wilhelm Pabst, 1930), TC 29'40''

Montaje de *Rasputin*, de Alexei Tolstöi, dirigido por Erwin Piscator, 1927, TC 29'52''

El Lissitzky, junto a la maqueta para *Ich will ein Kind* (*Quiero un niño*), de Sergei Tretiakov, 1928, TC 29'56''

El Lissitzky, maqueta del Teatro Meyerhold, 1929, TC 29'59''

Die Dreigroschenoper (*La ópera de tres peniques*, Georg Wilhelm Pabst, 1930), TC 30'07''

Fotografía de rodaje de *The Smiling Lieutenant* (*El teniente seductor*, Ernst Lubitsch, 1932, TC 30'41''

Die Kongress Tanze (*El congreso se divierte*, Eric Charrell, 1931), TC 31'05''

Triumph des Willens (*El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl, 1935), TC 31'12''

Die Kongress Tanze (*El congreso se divierte*, Eric Charrell, 1931), TC 31'14''

6. TESIS SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

Eli Lotar, *Aux abattoirs de la Villette* (*En los mataderos de La Villette*, 1929), TC 40'18''

Angelus Novus (Paul Klee, 1920), TC 40'45''

Way Down East (*Las dos tormentas*, D. W. Griffith, 1922), TC 41'27''

Deutschland jahre null (*Alemania año cero*, Roberto Rossellini, 1946), TC 41'37''

J'accuse (*Yo acuso*, Abel Gance, 1919), TC 41'58''

Potomok Tchingis-Khana (*Tempestad sobre Asia*, Vsevolod Pudovkin, 1928), TC 42'20''

J'accuse (*Yo acuso*, Abel Gance, 1919), TC 42'50''

Deutschland jahre null (*Alemania año cero*, Roberto Rossellini, 1946), TC 43'03''

Fotografía tomada clandestinamente en Auschwitz por un miembro no identificado de la resistencia polaca desde el interior de una cámara de gas, 1944, TC 43'34''

Angelus Novus (Paul Klee, 1920), TC 43'43''

ÍNDICE DE MÚSICAS

Jindrich Styrsky, de la serie *Muž s klapkami na oĐích*, 1934



1. ILUMINACIÓN PROFANA. UNA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

Béla Bártok, *44 dúos para violín*, Sz98, nº 11, «Lullaby», André Gertler y Josef Suk (violines), en Béla Bartók, *Violin Works Complete*, Supraphon, 1966.

Béla Bártok, *44 dúos para violín*, Sz98, nº 34, «Counting Song», André Gertler y Josef Suk (violines), en Béla Bartók, *Violin Works Complete*, Supraphon, 1966.

Béla Bartok, *Gyermekeknek*, nº 6, «Estudio para la mano izquierda», Kornél Zempléni (piano), en Bartok Complete Edition, Hungaroton, 1972.

Béla Bártok, *44 dúos para violín*, Sz98, nº 37, «Preludio y canon», André Gertler y Josef Suk (violines), en Béla Bartók, *Violin Works Complete*, Supraphon, 1966.

Charles Chaplin, banda sonora de *Modern Times*, 1936.

2. CIUDAD. LA EXPERIENCIA DE LA VIDA MODERNA

Hugo Riesenfeld, banda sonora de *Sunrise*, 1927.

Luis de Pablo, *Módulos I*, dirección de Pierre Boulez, interpretado por Kranchsteiner Musikensemble.

George Antheil, *Ballet Mécanique*, 1ª versión, 1926.

3. PASAJES. LOS LABERINTOS DE LA MERCANCÍA

Alban Berg, «Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5. Fragmento III, *sehr rasch*», interpretado por los solistas del Plural Ensemble Carmen Domínguez (clarinete) y Alberto Rosado (piano), CBA, 13 de junio de 2007.

Leos Janácek, «Concertino. Fragmento I», interpretado por el Plural Ensemble, director invitado: Cesáreo Costa, CBA, 7 de noviembre de 2007.

Bela Bartok, «Trío contrastes», interpretado por los solistas del Plural Ensemble Ema Alexeeva (violín), Carmen Domínguez (clarinete) y Alberto Rosado (piano), CBA, 28 de septiembre de 2007.

Georges Auric, banda sonora de *À nous la liberté*, 1931.

4. REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA. SOBRE LA DESTRUCCIÓN DEL AURA

Kurt Schwitters, *Sonate in Urlauten*, 1932.

Arnold Schönberg, «Seis piezas para piano Op.19. Fragmento IV, *sehr langsam*», interpretado por Alberto Rosado, solista del Plural Ensemble, CBA, 13 de junio de 2007.

Kurt Schwitters, *Sonate in Urlauten*, 1932.

5. EL AUTOR COMO PRODUCTOR. ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA Y POLITIZACIÓN DEL ARTE

Kurt Weill, banda sonora de la película *Die Dreigroschenoper*, «Hochzeitslied», 1931.

Kurt Weill, banda sonora de la película *Die Dreigroschenoper*, «Die Moritat von Mackie Messer», 1931.

Kurt Weill, banda sonora de la película *Die Dreigroschenoper*, «Die Moritat von Mackie Messer» (reprise), 1931.

Werner Richard Heymann, banda sonora de *Der Kongreß tanzt*, «Das gibt's nur einmal», 1931.

Dmitri Shostakovich, Cuarteto de cuerda nº 15 en mi bemol menor op. 144, Cuarteto Borodin, Melodiya, 1978.

Leos Janácek, «Concertino. Fragmento I», interpretado por el Plural Ensemble, director invitado: Cesáreo Costa, CBA, 7 de noviembre de 2007.

Kurt Weill, banda sonora de *Kühle Wampe*, 1931.

6. TESIS SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

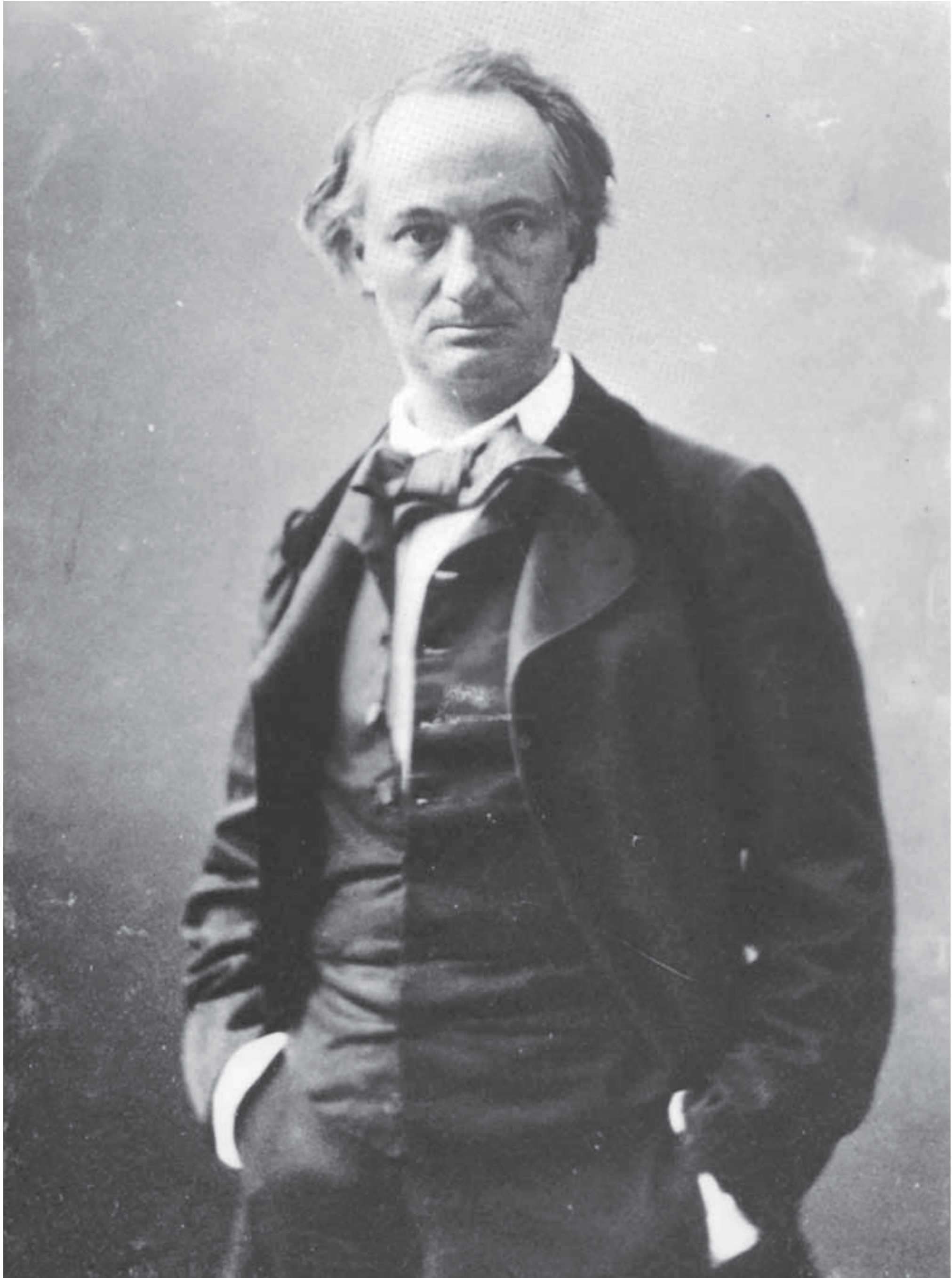
Antonio Russolo, *Chorale*, 1921

Anton Webern, «Tres piezas para violonchelo y piano Op. 11. Fragmento I», interpretado por los solistas del Plural Ensemble David Apellániz (violonchelo) y Alberto Rosado (piano), CBA, 13 de junio de 2007.

Arnold Schönberg, «Segunda sinfonía de cámara, op. 38, 2º movimiento», Pierre Boulez con el Ensemble Intercontemporain, Sony, 1993.

ÍNDICE DE OBRAS UTILIZADAS EN EL ATLAS WALTER BENJAMIN

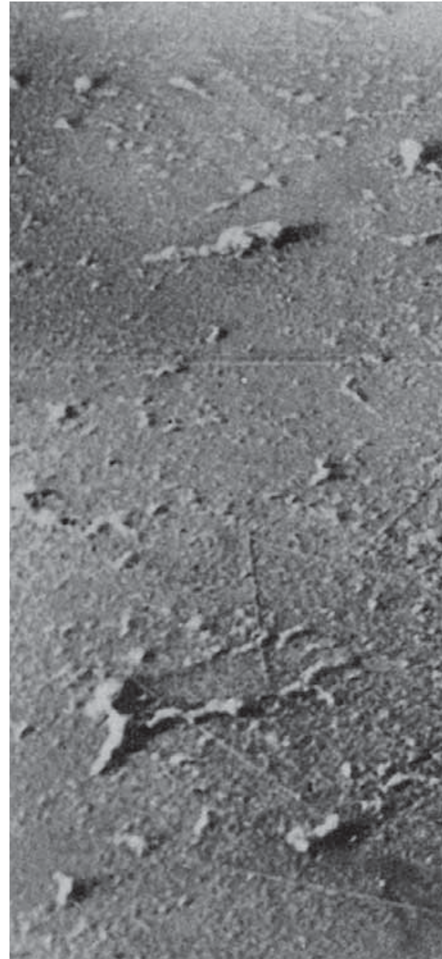
Charles Baudelaire, fotografía de Félix Nadar, 1855

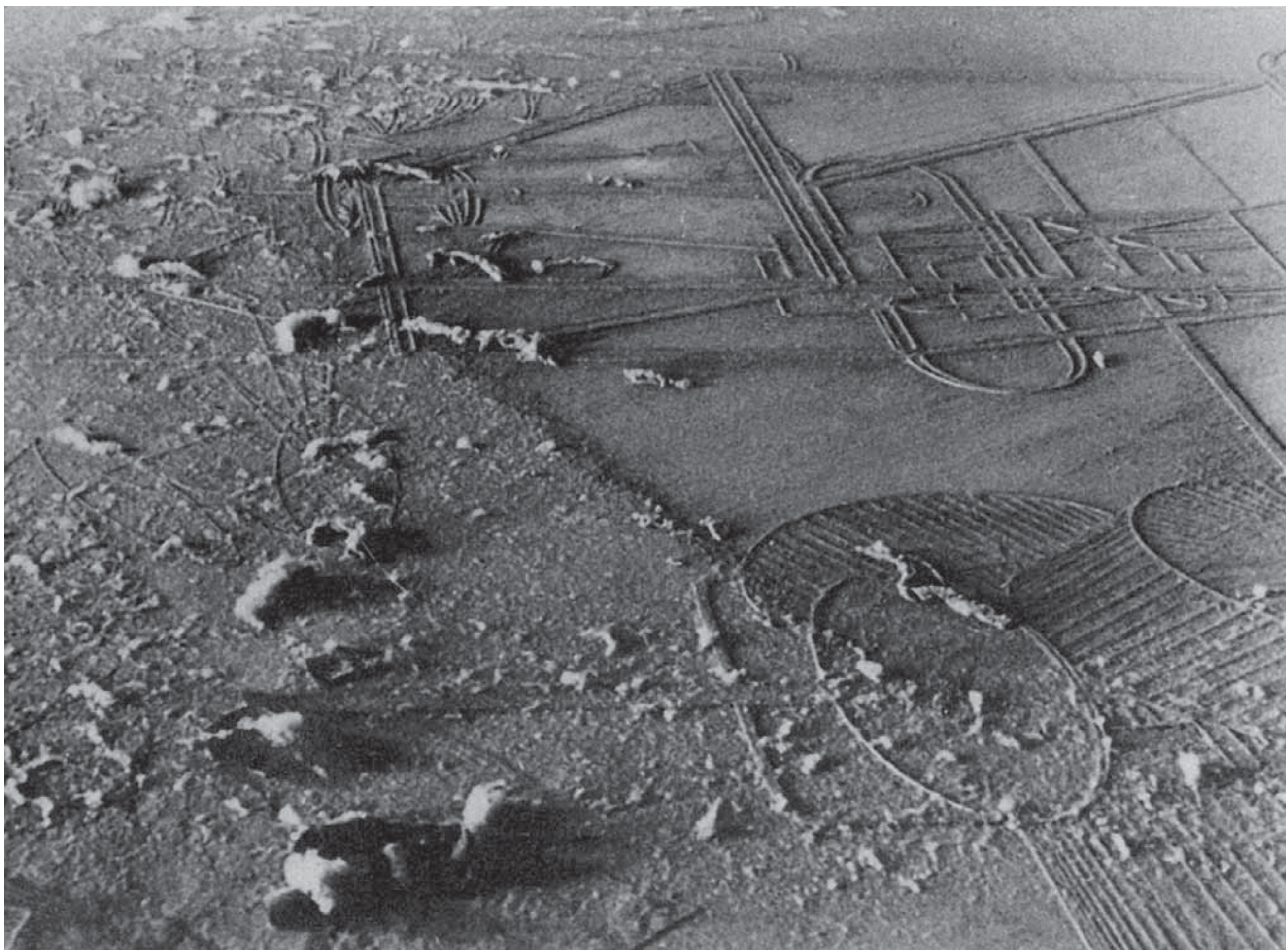


Los textos empleados proceden de una edición revisada de las *Obras* de Walter Benjamin de la editorial Abada, con traducción de Jorge Navarro Pérez (volúmenes II. 1, II.2, IV.1 y IV.2) y Alfredo Brotons Muñoz (volúmenes I.1 y I.2), con la excepción de la *Obra de los pasajes*, cuya nueva traducción es de Juan Barja.

«Las afinidades electivas» de Goethe, *Obras*, I, 1..
«Aforismos», *Obras*, II, 2, pp. 209-210.
«Alemanes», *Obras*, IV, 1, pp. 91-175.
«Autoanuncio de la disertación (sobre 'La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada')», *Obras*, I, 2, pp. 321-322.
«Bert Brecht», *Obras*, II, 2, pp. 275-282.
«Calle de dirección única», *Obras*, IV, 1, pp. 23-89.
«Christoph Martin Wieland» *Obras*, II, 1, pp. 413-424.
«Destino y carácter», *Obras*, II, 1, pp. 175-182.
«Diario de París», *Obras*, IV, 1, pp. 526-546.
«Dos tipos de popularidad. Reflexiones en torno a un guión radiofónico», *Obras,* IV, 2.
«E. T. A. Hoffmann y Oskar Panizza», *Obras*, II, 2, pp. 253-260.
«Edipo o el mito racional», *Obras*, II, 1, pp. 409-413.
«Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», *Obras*, II, 2, pp. 68-108.
«El agrupamiento político de los escritores rusos», *Obras*, II, 2, pp. 359-363.
«El autor como productor», *Obras*, II, 2, pp. 297-315.
«El idiota de Dostoiesvki», *Obras*, II, 1, pp. 241-244.
«El mayor monstruo, Los celos y Herodes y Mariene», *Obras*, II, 1, pp. 250-280.
«El narrador», *Obras*, II, 2, pp. 41-67.
«El país en el que no se puede nombrar al proletariado», *Obras*, II, 2, pp. 118-123.
«El París del Segundo Imperio en Baudelaire», *Obras*, I, 2, pp. 89-204.
«El periódico», *Obras*, II, 2, pp. 239-240.

«El *Schelmuffsky* de Reuter y *La jobsíada* de Kortum», *Obras*, II, 2, pp. 260-274.
«El surrealismo», *Obras*, II, 1, pp. 301-316.
«Entrada con flores», *Obras*, IV, 1, pp. 516-520.
«Experiencia y pobreza», *Obras*, II, 1, pp. 216-221.
«Fragmento teológico-político», *Obras*, II, 1, pp. 206-207.
«Franz Kafka: *Construyendo la muralla china*», *Obras*, II, 2, pp. 290-297.
«Franz Kafka», *Obras*, II, 2, pp. 9-40.
«Goethe», *Obras*, II, 2, pp. 320-356.
«Gottfried Keller», *Obras*, II, 1, pp. 288-300.
«Granovski habla», *Obras*, IV, I, p. 476-478.
«Hacia la crítica de la violencia», *Obras*, II, 1, pp. 183-204.
«Hacia la imagen de Proust», *Obras*, II, 1, pp. 317-330.
«Imágenes que piensan», *Obras*, IV, 1, pp. 249-390.
«Infancia en Berlín hacia el mil novecientos», *Obras*, IV, 1, pp. 177-248.
«Johann Peter Hebel I», *Obras*, II, 1, pp. 281-284.
«Johann Peter Hebel», *Obras*, II, 2, pp. 247-252.
«Juguetes antiguos», *Obras*, IV, 1, pp. 466-471.
«Julien Green», *Obras*, II, 1, pp. 335-340.
«Karl Kraus», *Obras*, II, 1, pp. 341-376.
«Kitsch onírico», *Obras*, II, 2, pp. 229-231.
«Kraus recita a Offenbach», *Obras*, IV, 1, pp. 472-474.
«La gran feria de la alimentación», *Obras*, IV, 1, pp. 483-489.
«La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada», *Obras*, I, 2, pp. 323-353.
«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (primera redacción)», *Obras*, I, 2, pp. 9-47.
«La tarea del traductor», *Obras*, IV, 1, pp. 9-22.
«Lichtenberg. Un perfil», *Obras*, IV, 2.
«Los retrocesos de la poesía», *Obras*, II, 2, pp. 182-206.
«Metafísica de la juventud», *Obras*, II, 1, pp. 93-107.
«Molière: *El enfermo imaginario*», *Obras*, II, 2, pp. 220-221.
«Notas sobre los Cuadros parisinos de Baudelaire», *Obras*, I, 2, pp. 355-364.
«Novelas de criadas del siglo pasado», *Obras*, IV, 2.
«Parque Central», *Obras*, I, 2, pp. 261-302.
«Paul Scheerbart: *Lesabéndio*», *Obras*, II, 2, pp. 226-228.
«Paul Valéry en la école normale», *Obras*, IV, 1, pp. 433-435.
«Paul Valéry», *Obras*, II, 1, pp. 403-408.
«Pequeña historia de la fotografía», *Obras*, II, 1, pp. 377-402.
«Pintura y dibujo», *Obras*, II, 2, p. 211.
«Pinturas chinas en la Biblioteca Nacional», *Obras*, IV, 1, pp. 562-566.
«Presentación de la revista Angelus Novus», *Obras*, II, 1, pp. 245-249.
«Programa de un teatro infantil proletario», *Obras*, II, 2, pp. 380-386.
«¿Qué es el teatro épico?», *Obras*, II, pp. 123-144.





Marcel Duchamp y Man Ray, *Elevage de poussière* (*La cría del polvo*), 1920

